FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU

Ediția 2000

Marina CONSTANTINESCU

Drumuri spre teatru

La mijlocul lunii noiembrie, toate drumurile teatrului au dus la București. Această artă nu are centru, ci centre, sau mai exact *locuri* în care se întâmplă ceva. Fenomenul fiind viu se manifestă previzibil sau nu, încărcând variat spațiile în care se dezvoltă. De aceea cred că ediția de anul acesta – a X-a – a *Festivalului Național de Teatru* a fost un eveniment pentru că a ținut cont de chipul real al spectacolului teatral, în cele mai variate forme de înfățișare, fără tendința periculoasă de a machia ceea ce ar fi putut părea neestetic. Directorul festivalului – criticul de teatrul Alice Georgescu – și organizatorii (s-a simțit din plin și eficient implicarea de anul acesta a UNITER-ului) au mai ținut seama de ceva: lipsa dialogului, a comunicării instalată confortabil în societate și, implicit, în rândul oamenilor de teatru. Încercarea de a-i pune față în față pe creatori și comentatori mi s-a părut mai reușită și mai animată ca în alți ani, discuțiile care s-au purtat la sediul Uniunii Teatrale fiind mult mai dezinhibate și poate mai constructive decât în alte dăți.
Cu două rețineri, din punctul meu de vedere – *Mediterana* și *Roberto Zucco* – selecția operată de Alice Georgescu a oferit publicului cele mai importante producții realizate în ultimul an. Călătorind în toată țara, selecționerul a descoperit și nume mai puțin cunoscute (și mă gândesc în primul rând la regizorul Bocsardi László) care pun în valoare cu profesionalism și modestie tendințe, formule noi de expresie teatrală. E drept că anvergura unui festival ține cu precădere de

valoarea spectacolelor cuprinse în selecție. Festivalul reflectă starea teatrului într-un interval anume, iar cota evenimentului este dependentă de cota montărilor. Gândit însă ca un mecanism mult mai complex, Festivalul Național poate să însemne cu adevărat un fapt major al culturii, el poate să devină într-adevăr o *instituție*. În cele zece ediții s-au conturat multe idei, s-au încercat destule formule și echipe. Încet-încet, lucrurile par să se limpezească, convulsiile să se rărească și chiar și orgoliile de tot felul să se estompeze.

În fond, ce este Festivalul acesta? Un loc de întâlnire, un timp petrecut împreună întru teatru și cultură, un moment în care trăiești intens bucurii sau dezamăgiri, în care îi poți privi, descoperi și asculta pe cei de lângă tine. De dimineața până noaptea, o săptămână încheiată. Dacă lucrurile te înfierbântă, dacă nasc polemici și provoacă îndoieli, dacă îți poți manifesta libertatea gândului și verifica acuratețea judecății, atunci misiunea lui a fost îndeplinită. Asta își dorea și Cristina Dumitrescu în anii în care a fost directorul Festivalului, așa cum vedea posibilă și impunerea lui ca o instituție de cultură. E limpede că spre asta tinde și actuala echipă de organizatori, cu toate eforturile ce sunt depuse, vizibile sau intuibile. Dacă anumite lucruri, deloc lipsite de importanță, ar fi clare din timp, cred că și anvergura și miza Festivalului ar spori. În Occident, după încheierea unei ediții – să spunem a Festivalului de la Avignon – următoarea începe imediat să-și demareze pregătirile: selecție, invitați, colocvii, spații noi eventual, concepția afișului și a programului, corespondență etc. La noi, foarte multe se fac în ultimul moment, cu un heirupism grozav, istovitor și eficient poate din întâmplare. Nu există practic o echipă a festivalului, în care responsabilitățile să fie trasate precis și, în consecință, asumate. Perioada de desfășurare este schimbătoare în funcție de nu se știe exact ce. (Bănuiesc că anul acesta a fost vorba de alegeri.) Astfel, nu se pot face din timp invitații mai multor personalități teatrale din lume. Și, pentru simplul motiv că agenda fiecăruia este încărcată și fiind anunțat în pripă, răspunsul nu poate fi decât negativ. Atunci nu mai poate fi vorba despre deschidere, despre puncte de vedere obiective și proaspete. Rămânem tot noi între noi, într-un cerc cam strâmt, în care ideile noi se nasc greu și circulă puțin. Un festival național este o carte de vizită a teatrului românesc care trebuie să ajungă în multe mâini, să incite la cunoaștere, la schimburi de proiecte sau chiar la colaborări.

Cred că festivismul a apus în acest an 2000. Festivalul Național de Teatru a avut, ca imagine, o înfățișare suplă, modernă, elegantă, a animat viața culturală timp de o săptămână, a încins și provocat spiritele teatrului, și-a conturat un chip clar. Ni se pare important că formula pare să accepte orice propunere perfectibilă, că există o deschidere de idei constructive atât de la director, organizatori, cât și de la „consumatorii" care suntem noi cu toții, actori, regizori, scenografi, tehnicieni, critici, directori... Poate și de asta, această ediție nu este doar reușită, cât și semnificativă: marchează un început, punctează ferm ideea de festival-instituție. Am păsit cu dreptul spre mileniul trei care, iată, a sosit!

Doina MODOLA

Teatrul românesc la răspântie

Acum zece ani, într-un răstimp al speranței, neliniștii, interogațiilor asupra propriilor sale șanse și a drumului de urmat, dar și al intimidării în fața infinitelor obligații ale libertății, în fine, cucerite (sau oricum dobândite), teatrul românesc pășea într-o nouă viață, sub comoția multiplă a evenimentelor străzii și a radicalizărilor intratabile. Portdrapel al timpurilor noi îi era acea uluitoare *Trilogie antică* a lui Andrei Șerban, în care a izbucnit magic, totalitar, energia pură, zăgăzuită atâtea decenii. Teatrul românesc părea un teritoriu al exorcizării colective, în care ritualul declanșa și purifica uriașa forță a adâncurilor, într-o ceremonie laică violentă, contagioasă, tulburătoare. Imagismul, estetica cruzimii, șarja, răspicarea mesajului, experimentalismul nestăvilit, opțiunile repertoriale compensatorii, monumentalismul și superproducția și-au luat revanșa în acest deceniu asupra tiraniei ideologice a realismului și a cenzurilor, aducând în trombă era absolutismul regizoral, a directorului de scenă ce-și aroga calitatea de autor total al spectacolului, aservindu-și, în manieră artaudiană, lumea ficțională, proiecția scenică, făpturile actorilor devenite adesea simple elemente plastice. Rezultatele au fost nu o dată uluitoare și au cucerit lumea – ca acea serie craioveană a lui Silviu Purcărete începută de la *Ubu Rex cu scene din Macbeth*, spectacolele lui Mihai Măniuțiu sau Alexandru Darie.

După un deceniu, iată-ne ajunși la o răspântie. Meritul festivalului aniversar – organizat anul acesta în perioada 12–19 noiembrie 2000 de Ministerul Culturii, UNITER, Primăria Municipiului București, cu sprijinul secției române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (A.I.C.T.) și Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale", Facultatea de Teatru – Catedra de Teatrologie, sub direcția unei excelente echipe alcătuite din Alice Georgescu (Director artistic), Aura Corbeanu (Director executiv), Cornel Todea (Vicepreședinte executiv) – a fost tocmai acela de a suprima noile tendințe. Spectacolele aduse la București de selecționerul unic, criticul Alice Georgescu, descoperă teatrul românesc într-o formă foarte bună, la nivel general, în care teatrul ceremonial coexistă cu redescoperirea îmbogățită a teatrului de actori, iar imagismul violent nu e în contradicție cu investitura subtilă a unei semiotici scenice rafinate. Libertatea creatoare nu mai este o revanșă dezlănțuită asupra vechilor interdicții, ci o emancipare de sub domnia noilor fetișuri (instaurate individual și de bunăvoie) ale originalității terorizante și competiționale ale stilurilor „de autor", impuse în acești ani, ale formalizării vizuale în pofida orchestrărilor auditive, ale stridențelor de tot felul, în detrimentul nuanțelor, ale *invaziei* stărilor excesive în opoziție cu știința declanșării lor pe arii ample.

Pe diferite căi, teatrul românesc se eliberează acum de concentrarea crispată asupra energiilor proprii, oarecum narcisiacă și limitativă, și se deschide, mai disponibil, mai relaxat, mai surâzător, spre modalități diverse și complexe, în care stilistica trecutului e privită cu bunăvoință redobândită, iar privirea spre marile experiențe ale teatrului european occidental și estic reintră în competiție cu teatrul antropologic și limbajele spectaculare extrem-orientale. Comunicativitatea actului teatral e recucerită nu numai prin reinstaurarea (sau aspirația) științei rostirii textului, ci și prin reașezarea achizițiilor stilistice, nuanțarea cuceririlor experimentului în revelații existențiale, psihologice, reflexive. Coparticiparea receptorului e asigurată mai divers, nu prin asaltarea lui în avalansă, ci prin solicitarea lui felurită, prin stimulare când delicată, când bruscă, când insolită, când contradictorie. Dincolo de nivelul evidențelor, spectacolul cultivă straturile sugestiei, simfonizarea energiilor, acționând mult mai eficient și complex asupra sensibilității, remontând catharsisul amplu, „lucrând" sufletul în reactiile nete ale râsului, plânsului, emoțiilor foarte variate, cărora le acordă răgazul instituirii și funcționării, exersând astfel participarea afectiv-intelectuală și delectarea. Se instaurează bucuria și plăcerea în receptarea estetică, mila, frica și durerea. Șocul intelectual și revelația semnificațiilor recuperează scala emoțională complexă cu o grijă sporită.

Acum patruzeci de ani, în 1961, Liviu Ciulei dădea semnalul erei regiei novatoare în mult disputatul spectacol *Cum vă place* de William Shakespeare, stârnind admirația lui Orson Welles și Paul Scofield și propulsând teatrul românesc în avangarda teatrului universal. La începutul unei alte epoci teatrale, tot Liviu Ciulei aduce măsura interiorizării expresiei, surdina și estompa, reflecția calmă și încrederea plină de deferență în spectacol. La altă vârstă creatoare, aruncând asupra lumii vălul fumuriu al trecerii timpului, Liviu Ciulei consideră lumea cu ochiul înțeleptului lipsit de înverșunare, mântuit. De o extraordinară originalitate, *Hamlet* al său (Teatrul „L.S. Bulandra") devine, la sfârșit de mileniu, poemul extincției și al crepusculului modernității. Ieșind ferm din tradiția ultimei jumătăți de veac, artistul creează o insesizabilă translație temporală, înlocuind circumstanțele începutului (piesa shakespeareană se petrece, după cum se știe, în jurul anului 1000–1100 la curtea de la Elsinore) cu acelea ale sfârșitului. Nu luptele pentru putere macină lumea (cum au denunțat atâtea înscenări ale celebrei piese din anii '60 încoace), ci, dimpotrivă, abdicarea de la guvernare a instituției monarhice. Subminată de patimi omenești, întoarsă asupra propriilor sale drame și crime, absenteistă și indecisă, absorbită de alte cauze și interese, monarhia se derobează, dezertează de la îndatoririle ei, lăsând lumea pradă invaziei puterilor militare gregare.

Actual și specific, simbolic și emblematic la nivelul veacului al XX-lea, încă de la debutul său, mesajul se configurează delicat și profund în contextul unei lumi scenice de o elocvență implicită. Îmbătrânită și indiferentă, curtea de la Elsinore

asistă placid la zbaterile unor suverani de neînțeles și ale unui prinț abătut, enigmatic și cam nebun. Tabloul dinastic – evocând monarhiile Europei moderne ale ultimelor două veacuri, împărații și regii în uniformele lor militare, chipuri prusace și victoriene, Habsburgi, Romanovi, Hohenzolerni – devine unul al dramelor intime, pasionale. Palatul parcă mic, datorită coloanelor aurii care organizează spațiul în jurul unor elemente de mobilier ce amintesc Peleșul (decor: arh. Octavian Neculai, costume: Nina Brumușilă), își dezvăluie simbolic cotloanele și misterele. Fantomele seamănă cu domnitorii, dar legatul lor nu revigorează lumea, ci o abate de la țelul ei. Estetica spectaculară se bizuie pe punerea în abis: profesiunea de credință clasică a artei actoricești, în plin ev baroc, shakespearean, armonizează fin discursul scenic în jurul unui *Hamlet* inteligent și sceptic, dezgustat de murdăria lumii și conștient de propria sa fragilă inutilitate – Marcel Iureș. O frescă sepia în grave acorduri finale.

Generația regizorilor de reputație internațională a fost prezentă și prin Vlad Mugur, al cărui spectacol *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni cu Naționalul craiovean, fără a avea verva comică a *Mincinosului* de acum 9–10 ani (realizat la Teatrul „Odeon" cu Horațiu Mălăele în rolul titular), poartă marca maestrului: distincția plastică, inventivitatea situațională, ecletismul semnificativ care reunește lumea de azi cu cea de ieri, carnavalul deșertăciunilor cu biruința vieții, umorul malițios și comentariul inteligent (scenografia: Lia Manțoc, măști: Ilona Jaro Varga). *Mediterana* Cătălinei Buzoianu, spectacolul montat la Teatrul „Maria Filotti" din

Scenă din spectacolul
Mediterana
după Panait Istrati

Brăila, care va face înconjurul mării omonime într-un vast proiect internațional în 2001, continuă căutările antropologice ale regizoarei, pe un scenariu pornind tot de la opera lui Panait Istrati, care a animat și acel uluitor, unic epos balcanic încărcat de arome pitorești și insolite: *Chira Chiralina*.

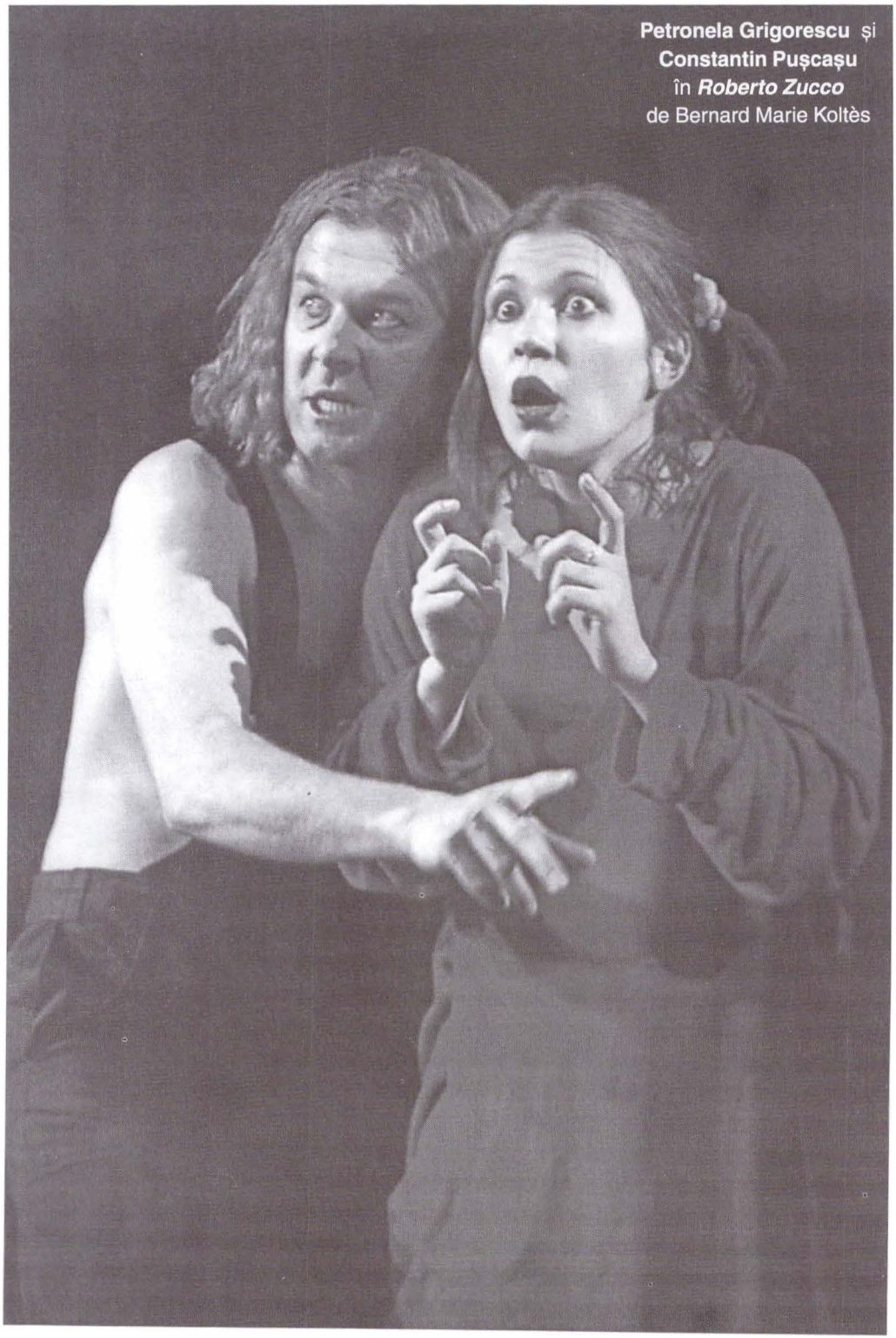
De astă dată, montarea animă mai degrabă virtuțile plastice ale unui periplu riveran propunându-și ca temă generică *spectacolul*, nu al lumii, ci al scenei, al cabaretului, cafenelei, pieței, străzii și, ca mijloc dinamic – dansul, într-o tonalitate levantină ce ia totul „à la légère".

Mizantropul de Molière în regia lui Tompa Gábor la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj constituie o actualizare a celebrei comedii clasice, în maniera celei practicate în perimetrul teatrului francez actual: prin eleganta punere în valoare a textului și a validității principiale a mesajului, tipurilor umane, atitudinilor generale în fața existenței. Excelenta trupă realizată de Tompa Gábor, alcătuită din actori cu o multilaterală pregătire profesională și cu chipuri expresive, pitorești de histrioni admirabili (Bogdan Zsolt, Bács Miklos, Dimény Áron, Kardos M. Róbert), remarcabili și în aparițiile episodice, au asigurat vioiciunea și unitatea spectacolului.

Șocant și ofensiv, cum ne-a obișnuit, și prin opțiunea repertorială și prin îndrăznelile punerii în scenă, în *Roberto Zucco* de Bernard Marie Koltes (traducerea: Ioan Holban, scenografia: Axenti Marfa, costume: Rodica Arghir), Alexander Hausvater a dezvăluit în sunetele hard ale trupei rock „Destine", acea disponibilitate circumstanțială, care dă naștere delictului, detaliind-o excesiv în fața spectatorului, bombardându-l provocator, obsesiv, să iasă din contemplație (Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași).

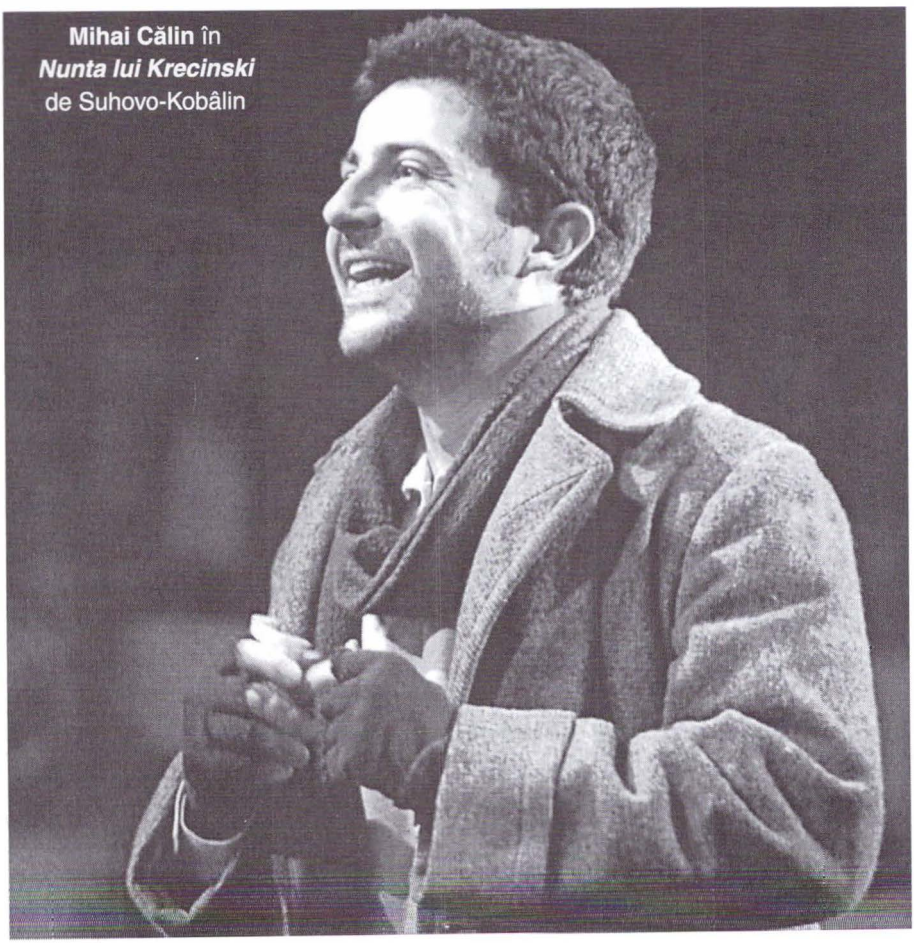
Comicul expansiv, scânteietor, vorbăreț, complice, trăsnit, savant, poliform și teatralitatea strălucitoare și dinamică au izbucnit în iureș în *Saragosa – 66 de zile* (decor și costume: Irina Solomon și Dragoș Buhagiar; aranjamentul coral: Gabriel Popescu; coregrafie: Malou Iosif; pantomimă: Dan Puric; mișcare: Ioana Mihăilescu; scrimă: Szobi Cseh), într-un epos picaresc, înscenat în toate versiunile *commediei dell'arte* – feeric, fantezist, exotic, orientalist, tragicomic, parodic, absurd, de bâlci, grotesc, de umor negru, bonom sau fantast.

Dansul, pantomima, recitalul, acrobația, performanța fizică, biomecanica și identificarea cu rolul își dau mâna într-o sărbătoare ce are drept focar și provocare același topos originar: *teatrul în teatru*, într-o formulă ce instaurează bucuria, inventivitatea, meșteșugul. Cuceritorul spectacol al lui Alexandru Dabija, cu Teatrul „Odeon", unul dintre acelea care și-au redobândit autonomia creativă, se dedică teatrului de acum trei decenii, energizează sala prin toate variantele râsului, de la surâs și hohot interior până la izbucnire gâlgâitoare, nestăvilită.



Petronela Grigorescu și
Constantin Pușcașu
în ***Roberto Zucco***
de Bernard Marie Koltès

Spectacolul *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind, realizat de Anca Bradu la Compania „Tompa Miklos" din Târgu Mureș (scenografia: Lia Maria Vasilescu; mișcare scenică și coregrafie: Liliana Andrei; muzică: Nencz József), marchează în cariera tinerei regizoare – care a făcut din fiecare montare nu numai un experiment stilistic major și ferm, ci și o treaptă valorică superioară – încă o dovadă a remarcabilei sale forțe expresive și a unui crez teatral bine conceptualizat. Proiectând în spațiul larg lumea piesei, ea a activat valențele categoriale ale conflictului, convertind piesa scrisă acum un secol în scenariul veșnic al ieșirii din inocența copilăriei și al dramei individuale, ireductibile de definire a identității sexuale. Adevărul revelațiilor infinității umane, cu traumatismele, accidentele, tragediile ei inerente, a fost de o precizie extraordinară, îmbinând francheța și dramatismul tensionat al interpretării cu stilizarea plastică (elementul central de decor era un pian uriaș multifuncțional și mobil, în care se tasaseră în urma unui seism, câteva piane). Inserturi suprarealiste, onirice și expresioniste potențau capacitatea comunicativă a întregului, coerent, impresionant, cutremurător.



Mihai Călin în
Nunta lui Krecinski
de Suhovo-Kobâlin

În *Nunta lui Krecinski* de Suhovo-Kobâlin (scenografia: Diana Ruxandra Ion), Felix Alexa a activat, la rândul său, energiile râsului prin declanșarea și orchestrarea scenică a forțelor actoricești. Riscând acuza că nu a făcut nimic ca regizor și suferind, bineînțeles, consecințele acestei asumări, tânărul artist s-a întrecut pe sine în inventivitatea situațiilor și stărilor și în ritmarea spectacolului (de la marile secvențe, acte și antracte – ultimele schimbări de decor realizate cu acceleratorul, sub ochii spectatorului) până la cele mai mici detalii ale grupărilor scenice și ale evoluției unui singur actor. Contrazicând orizontul de așteptare, a stimulat și augmentat în spectator reacția, atenția, interesul și răspunsul afectiv, creând incontinuu pe scenă un adevărat aspirator, un sorb de bună dispoziție. Actorii săi, într-adevăr vedete, au fost impulsionați și aduși în cea mai bună formă de ipostaziere plurală a comicului, care niciodată n-a fost nici împins, nici strident, ci asumat prin identificare, „sinceritate", comunicativitate „inocentă" și directă. Surdina pusă manifestărilor, creditarea directă a rolurilor, așa cum par să fi fost concepute inițial de dramaturg, fără transmutații de sens, i-a îngăduit forarea în profunzime a relațiilor comice, a tipurilor, a stărilor, a contrastelor și contradicțiilor generatoare de șoc și descărcare ilară.

Generația foarte tânără de regizori a fost destul de masiv reprezentată: trei dintre aceștia sunt absolvenți din ultimii ani. Claudiu Goga și-a confirmat calitățile în montarea piesei *Portret de criminal* de Mrožek la Teatrul „Sică Alexandrescu" din Brașov (decor: Mihai Mădescu, costume: Luana Drăgoescu), cea mai matură și originală a carierei sale, cum a observat critica, un spectacol temeinic conceput și interpretat cu fervoare de Costache Babii, Mircea Andreescu, Virginia Itta Marcu, Viorica Geantă Chelbea etc. și de întreaga trupă brașoveană.

La fel a făcut o foarte bună impresie *Nunta însângerată* – adaptare după García Lorca – a Teatrului „Támasi Áron" și a Ansamblului de Dansuri „Háromszék" din Sfântu Gheorghe, în regia lui Bocsárdi László (scenografia: Bartha József; muzica: Könczei Árpád; coregrafia: Călin Orza și Uray Péter), un spectacol în care forța organică degajată din dans pare să conțină, să detoneze și să reprezinte drama. Stranie și oarecum tulburătoare atingerea universului diferenței în *Madame Butterfly* de David Henry Hwang (decor: Vittorio Holtier; costume: Doina Levintza; coregrafia: Răzvan Mazilu), în regia Adei Lupu la Teatrul „Odeon", care împletește emanațiile echivocului și voluptățile secrete ale interdicțiilor, într-un ton minor.

Finalul Festivalului Național de Teatru a fost dedicat, în Anul Eminescu, spectacolului *Trecut-au anii...*, susținut de Valeria Seciu, Ion Caramitru, Ovidiu Iuliu Moldovan, Aurelian Octav Popa, produs de UNISTAR, aflat la capătul unor turnee încununate cu succes.

Festivalul *Off* a afirmat o generație foarte tânără și turbulentă de regizori, dramaturgi și actori dornici de o expresivitate nouă, nervoasă și distinctă, în care se recunosc (de ei înșiși și de ceilalți) promoțiile născute și crescute sub bombardamentul multimedia. O generație gata să rupă cu orice fel de trecut pentru a se rosti pe sine: Theodora Herghelegiu (*Omul din lectică*, *Domnul și*

doamna Oval, *Să zbori spre paradis* după texte proprii și *Cum vă place* după Roberto Mazzuco, *Numărătoare inversă*, după Saviana Stănescu), Alice Barb (*Poveste de cartier*, *Don Juan moare ca toți ceilalți* de Teodor Mazilu), Florin Fieroiu (*Alcool, amar... amor*), Nona Ciobanu (*Toscana*), Ada Milea (*Republica mioritică română*), precum și spectacole de Dragoș Mocanu, Radu Apostol, Sorin Militaru, Alexandru Berceanu.

Au fost prezenți în nocturnă și regizori consacrați cu spectacole din anii precedenți: Cornel Todea (*Cea mai puternică* după August Strindberg), Mihai Măniuțiu (*Cetatea soarelui* după Campanella), Nicolae Scarlat (*E frumos în septembrie la Veneția* de Teodor Mazilu).

Dezbaterile și colocviile din fiecare dimineață, reunite sub genericul „Creatorii și criticii față în față", au fost deosebit de fructuoase, atât ca analiză a spectacolelor, cât și ca problematică („Teatrul esteuropean la granița de Est a Europei", „Generațiile în teatru").

O reușită și o provocare: Festivalul Dramaturgiei Românești

Conceput pe mai multe planuri, pe parcursul a șase zile pline, prin munca de înaltă profesionalitate a directoarei festivalului, doamna Mariana Voicu (artizană constantă a tuturor ediților manifestării de două decenii încoace), cea de-a IX-a ediție a Festivalului Dramaturgiei Românești, Timișoara 3–8 octombrie 2000, a reunit, prin efortul conjugat al organizatorilor (Ministerul Culturii, Teatrul Național din Timișoara, Consiliul Județean Timiș, UNITER, Asociația Internațională a Criticilor de Teatru) cele mai reprezentative montări din ultima stagiune, realizate pe o partitură originală. Firește, în centru a stat oferta spectaculară, cele zece spectacole anunțate în program (cărora li s-a adăugat, ca un dar-surpriză, premiera Teatrului Maghiar „Csiky Gergely" cu piesa lui Radu Macrinici, *Evanghelia după Toma*, regia Anca Colțeanu), dar festivalul a însemnat deopotrivă o efervescentă activitate formativă: Atelierul de actorie condus de prof. univ. Sanda Manu – curs intensiv de artă interpretativă (una dintre preocupările prioritare ale noului director al Naționalului, Cornel Ungureanu) și Atelierul de critică teatrală, condus de subsemnata, dedicat cronicarilor dramatici și secretarilor literari. În același timp, festivalul și-a propus o acțiune de promovare a acestora către scena de studio sau chiar scena mare. S-au prezentat astfel, în regia doamnei Mihaela Lichiardopol, spectacolele-lectură *Napoleon*, *Femeia și Soldatul* de Aurel Gheorghe Ardeleanu și *Kepler*, de Anavi Adam și s-au lansat volume de dramaturgie semnate de Iosif Naghiu (*Orbii la cinematograf*) și Ion Jurca Rovina (*Piscina*). În cadrul festivalului a fost dezvelit bustul artistului emerit Ștefan

Iordănescu (tatăl regizorului cu același nume), prilej cu care a fost evocată personalitatea sa. Au fost lansate primele *Caiete ale Teatrului Național*, colecție realizată de doamna Mariana Voicu (care redactează și o istorie a așezământului). Cele două *Caiete,* dedicate regretatului *Gheorghe Leahu* și vitalului *Vladimir Jurăscu,* sunt primele dintr-o serie în curs de tipărire. Programul foarte bogat al festivalului a cuprins și spectacolul de teatru de televiziune *Căsătorie imposibilă* de Alex. Ștefănescu, regia: Silviu Jicman, știut fiind interesul acestui departament pentru valorificarea creației originale.

În dezbaterile care au avut loc dimineața au fost analizate spectacolele festivalului și s-a discutat *Destinul dramaturgiei românești*, unde Natalia Stancu a prezentat o comunicare bine documentată și incitantă. În holul teatrului au putut fi admirate lucrările de sculptură ale lui Petru Jecza.

Spectacolele, diverse și incitante, care vreme de șase seri au umplut sălile de oameni și de bucurie, s-au bizuit pe texte exemplare din dramaturgia interbelică, precum *Domnișoara Nastasia* de G.M. Zamfirescu, în regia lui Horea Popescu (Teatrul „Odeon" din București), un spectacol în care tradiționalismul, pitorescul de foburg și cântecele lăutărești au făcut deliciul publicului; și prin dramaturgia postbelică, *Pluta Meduzei* de Marin Sorescu, în viziunea scenică a lui Sütö Udvari András la Teatrul German de Stat din Timișoara, îmbinând parabola neagră și utopia cristică. Teatrul gazdă a oferit cea dintâi premieră dintr-un ambițios program estetic, piesa *Revoluția oarbă* de Leonid M. Arcade, creație din diaspora a anilor '70 (scrisă în condițiile decepției față de filosofii ce au cochetat cu marxismul), care sub direcția scenică a lui Alexa Visarion a devenit oglinda fantastă și dură a țiganiadei postdecembriste. Spectacolul, care și prin vizualizare a diagnosticat afinități între autor și D.R. Popescu, s-a constituit într-o satiră necruțătoare, amară și incomodă, provocând publicul la meditație și autoconștiință. Mai puțin interesant mi s-a părut textul propus de Teatrul Național din Craiova, în condițiile în care, în ultima clipă, spectacolul selecționat, *Matca* de Marin Sorescu, n-a putut să vină. *Nașterea* de Constantin Voiculescu, într-o nu foarte originală descendență soresciană și cu o punere în scenă încărcată, aparținând unui regizor de film, Bogdan Drăgan, s-a salvat doar prin talentul Natașei Raab, actriță de forță și de nuanță.

Ceea ce a particularizat festivalul au fost genurile spectaculare de frontieră, în care nu rămâne un text scris (sau se păstrează rareori). Astfel, seducătorul spectacol *Costumele!...*, creat de Dan Puric ca pantomimă și inspirat de creația vestimentară a scenografilor Irina Solomon și Dragoș Buhagiar, s-a bizuit, desigur, pe un scenariu prealabil, transpus însă exclusiv în limbaje scenice și dezlănțuind o cuceritoare vervă asociativă, primit cu explozii de entuziasm de public. La fel, a avut parte de mare succes *Memo*, spectacol pe texte de Urmuz și Eugène Ionesco, scenariul și regia: Mona Chirilă, aparținând Naționalului clujean. Spectacol-experiment, exploatând parfumul de levănțică și naftalină a vechilor noutăți absolute ale vieții, artei, epocilor, el n-a fost numai un eseu despre avangardă, ci și un poem nostalgic și delicat despre trecerea timpului și înaintarea omului către neființă, excelent susținut de cei doi actori, Miriam Cuibuș și Dragoș Pop.

Selecția realizată de regretatul Victor Parhon și Mariana Voicu a surprins momentul de răscruce actual al scrisului dramatic românesc, când formele marginale, experimentele, pretextele, dramatizările concurează prea mult dramaturgia preelaborată, pentru a fi simple opțiuni întâmplătoare.

Excepționalul spectacol *Levantul* după Mircea Cărtărescu, scenariul și regia Cătălina Buzoianu – Teatrul „L.S. Bulandra" și Theatrum Mundi – își clădește atmosfera antonpannesc-postmodernă și parodic-sensibilă pe râsul-plâns carpato-pontic-dunărean cu izuri balcanice învăluite și subțiri, pe un volum de poezie a cărui carieră se validează în timp în jocul identificărilor comunitare.

La fel, ultima montare a Cătălinei Buzoianu, *Mediterana*, ce răsare, fără prea multă invenție, în umbra copleșitoare a mai vechii dramatizări *Chira-Chiralina*, folosește tot o dramatizare după proza lui Panait Istrati, pariind mai degrabă pe exotismul aburos și exotic și pe senzaționalul proiectat în dans.

Proscrisa de Saviana Stănescu, montată la Teatrul Dramatic din Galați de Vasile Nedelcu, recurge la versurile tinerei scriitoare și nu la piesele ei (e câștigătoarea de anul acesta a concursului de dramaturgie UNITER), realizând un spectacol-cabaret, în care ideile poetice se cântă aleatoriu și se dansează la fel.

O mențiune aparte se cuvine spectacolului cu piesa-piesă *Evanghelia după Toma* de Radu Macrinici, interesant nu numai prin textul său, creație a unui dramaturg din tânăra generație, ci și prin excepționala viziune spectaculară aparținând unei foarte tinere regizoare: Anca Colțeanu. Spre deosebire de majoritatea coetaneilor, aceasta *se devotează slujirii textului*, pliindu-se pe ideile lui și deschizând astfel actorilor accesul spre planul unui „dincolo" al întrupării. Finețea și inteligența, rafinamentul vizual al mișcării și luminii, relevanța deopotrivă concretă și metaforică a imaginilor, armonioasa punere în valoare a interpreților dezvăluie un talent autentic și o siguranță surprinzătoare la această vârstă.

Unsprezece spectacole foarte diferite ca valoare estetică, dar foarte revelatoare pentru un timp de mare frământare stilistică și sintactică, atât a literaturii dramatice, cât și a viziunii scenice. Selecția are meritul de a dezvălui nu numai o „criză" (de creștere!) a dramaturgiei (fenomen atât de frecvent diagnosticat, încât literatura destinată scenei pare să fie istoria unor agonii învinse), cât o epocă de regenerare și căutări, în care teatrul renaște din formele genuine (pantomimă, dans) și marginale (cabaret, circ, thriller), își *istorizează* avangardele, își rediscută limbajele originale în noi titraje și în noi raporturi (relația costum–erou–situație–fabulă), își reanalizează elementul spectaculos până la frontierele gratuității, își asumă codurile artelor, domeniilor și canalelor de comunicare învecinate sub noi aspecte (film, multimedia), își caută teatralitatea și dramaticitatea în alte genuri (poezie, proză). Își rescrie și își restructurează (mai nervos, mai ritmat, mai direct) textele după alte legi și după alte așteptări, în afirmarea vijelioasă a unei *tinere* (!) și foarte grăbite generații de dramaturgi: intempestivi, răzbătători, conștienți și tranșanți, răsăriți după 1990.

FESTIVALURI, GALE, ANIVERSĂRI

Constantin PARASCHIVESCU

Splendoarea livezii – scena și pagina

O săptămână de teatru bogată în titluri, stiluri, experimente și cărți a marcat a IX-a ediție a Galei Teatrelor Naționale desfășurată la Cluj în perioada 2–8 decembrie 2000. Fără strălucirea albă a zăpezii și bucuria colindelor, ca altădată, dar cu nesațul descoperirii unor frumuseți de-o clipă, efemere, în iluzia de vis a scenei și cu șansa unui câștig de durată în taina cărților oferite generos, prin mai multe semnături, în vitrinele și pe mesele din foaier. În paginile uneia dintre ele, citesc aceste prețioase cuvinte: „A vedea un spectacol splendid este sinonim cu a vedea livada de vișini în floare. Preț de o răsuflare. Dar amintirea poate marca o viață." (George Banu, *Livada de vișini, teatrul nostru – jurnal de spectator*, Editura Allfa, în românește de Anca Măniuțiu). Am văzut câteva în floare, unele aspirând numai la splendoarea livezii, altele în muguri, alte câteva amăgindu-se, și „existența concentrată care pulsează în teatru", cum zice Doina Modola, directorul Galei, poate fi de bun augur pentru viitor, pentru mileniul următor unde „să ne întâlnim sub zodia zâmbetului inimii și a forței ființei" (dea Domnul!).

Miriam Cuibuș
în ***Mantaua***
după Gogol și Bulgakov

Programul Galei a avut o structură diversă, cu *spectacole* (ale teatrelor invitate, ale teatrului de studio-gazdă în nocturnă și ale studenților departamentului de teatru al Facultății de litere, în matineu), *ateliere de creație* (arta actorului și regiei, condus de Cătălina Buzoianu; dramaturgie, condus de C.C. Buricea-Mlinarcic), *dezbateri*, *lansări de carte*, *expoziții* (de fotografii, afișe, cărți, documente) și *revista* editată de un grup înzestrat de studenți. Neputând da, omenește, seama despre toate, mă limitez a menționa opțiunile studențești pentru Eugen Ionescu (*Engleza fără profesor* și *Jacques sau supunerea*, anul IV actorie, clasa prof. Marius Bodochi) și Carrol Lewis (*Alice în țara minunilor*, anul II actorie, clasa prof. Cristina Pardanschi și Cornel Răileanu) și a elogia efortul și entuziasmul cu care neobosiți editori au scos, cu prețul multor nopți nedormite, noi pagini de inestimabile mărturii despre această efemeră artă și artiștii ei, prezentate cu vie admirație și competență de personalități culturale înainte de spectacol: *La vorbă cu Vlad Mugur* de Florica Ichim, *Ursit scenei: Mihai Popescu*, de Margareta Andreescu, *El, vizionarul: Aureliu Manea,* Editura revistei „Teatrul azi"; *Livada de vișini, teatrul nostru – jurnal de spectator* de George Banu, editura citată mai sus). Totodată, din programul Studioului „Euphorion", menționez *Cerere în căsătorie* de Cehov, în regia studentului-actor Sorin Misirianțu (cu un Cornel Răileanu de un comic irezistibil), spectacolul pe texte din avangarda literară românească, *Memo*, de Mona Chirilă și Miriam Cuibuș (succesiune de monoloage teatralizate, pe motivul evaziunii – în timpul memoriei și spațiului lumii –, cu expresive sugestii în jocul minuțios sincronizat al lui Miriam Cuibuș și Dragoș Pop), excepționalul recital al actriței Elena Carla Ivănușcă în *Declarație* de Tudor Mușatescu.

Teatrele Naționale au onorat Gala cu spectacole de anvergură modernă, în stil și rafinament (*Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni, regia Vlad Mugur, Craiova), de magistrală virtuozitate în concepție și interpretare (*Nunta lui Krecinski* de Suhovo-Kobâlin, regia Felix Alexa, București), de provocatoare viziune asupra lumii contemporane citită prin replicile tulburătoare ale unui clasic genial (*Livada de vișini* de Cehov, regia Alexander Hausvater, Iași). A lipsit Timișoara, a suplinit absența Theatrum Mundi în colaborare cu Teatrul „L.S. Bulandra" care au prezentat *Levantul* după Mircea Cărtărescu, scenariul și regia Cătălina Buzoianu, spectacol de teatralitate complexă care întregește o trilogie a realizatoarei, prin vădite interferențe cu *Chira Chiralina* și *Mediterana* după Panait Istrati. A înnobilat prestigiul Galei spectacolul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca, *Mizantropul* de Molière, în regia lui Tompa Gabor, pe care numai o suprapunere de program m-a făcut să nu-i revăd sobrietatea desenului și să i resimt tulburătoarea ironie a jocului. Târgu Mureș a adus un *Orfeu în infern* de Tennessee Williams incert, cu două actrițe de viguroasă forță dramatică, Elena Purea (*Lady Torrance*) și Serenela Mureșan (*Carol Cutrere*), dar un anemic *Val Xavier*–Rareș

Angela Ciobanu, Oleg Danovski Grudco și **Igor Caras** în ***O scrisoare pierdută*** de I.L. Caragiale

Budileanu, neinspirat distribuit aici de regizorul Kincses Elemér, iar teatrul-gazdă a prezentat un spectacol controversat, *Mantaua*, după Gogol și Bulgakov, de Mona Chirilă, asupra căruia nu mă pronunț, pentru că nu l-am văzut.

Două spectacole m-au surprins, ca să zic așa, din perspective diferite. Ele au în comun tendința de accentuată actualizare, ritmul vertiginos imprimat acțiunii și ceva din imaginea caricaturizată a personajelor. Chiar clovnească în *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, prezentat de Teatrul Național din Chișinău, regia Mihai Fusu: *Tipătescu* se antrenează în pantaloni scurți la un sac de box, are magazin și bar unde se petrece acțiunea, luptă să-i smulgă *Doamnei Cațavencu* scrisoarea cu care îl șantajează pentru amorul lui cu o *Zoe* trupeșă. *Doamna Cațavencu*? Iată o noutate, o idee verosimilă în planul prospecției tipologice, dar cu ce efect în ascuțimea satirei? În ciuda unei interpretări frenetice, parcă regreți că personajul nu e totuși, ca la origine, bărbat. *Farfuridi* și *Brânzovenescu* sunt două figuri de circ, alese pentru contrast fizic, *Dandanache* e un sumbru handicapat. Umorul e gros și de efect epidermic, râdem de clovnerii, nu de o înfruntare comică între forțe reale. Personajele *Livezii de vișini* de la Iași sunt, parcă, figurine însuflețite dintr-o veche cutie muzicală, puse să evolueze într-o realitate străină pe care n-o înțeleg, făpturi distrate, fragile, croite din fantezie. În confruntare cu logica și forța vieții, sunt, firește, copleșite. Dar au grație, excentricități de marionete și savoare de album. Implacabila realitate

bubuia peste ele cu decibeli stridenți, iminenta licitație se insinuează din primele scene cu adjudecarea unui obiect sau mobilă stil (excelentă idee!), un *Lopahin* de piatră tună inutil despre schimbarea vremurilor și distrugerea livezii. Nu e auzit, nu poate fi înțeles, pentru că evoluează paralel două lumi și una e a ficțiunii pure, care încremenește la sfârșit ca într-un tablou mut (dar dacă „excelenta idee" ar fi avut ecou la personaje și nu funcție demonstrativă?...). „Spectatorii trebuie să-și lase prejudecățile la garderobă, încercând să uite originalul", spune Alexander Hausvater. Bine, încercăm, dar nu-l putem uita atât încât să uităm și ceea ce spunea Liviu Ciulei cândva – „Întotdeauna am știut că la Cehov cel mai greu este să pui în scenă, să regizezi aerul dintre personaje". Ce aer, dacă cele două lumi nu se interferează? Și pentru că l-am citat la început pe George Banu, să mai extrag din jurnalul lui și observația că „*tempo*-ul just pentru *Livada de vișini* pare a fi *allegro ma non troppo*". Aici e doar *allegro*. Splendoarea florilor de vișin e izbită de un vânt prea aprig. Care îngheață rezonanța teatrului – a livezii. Și, totuși, aș revedea spectacolul, pentru frumusețea lui plastică (Axenti Marfa), grația și vioiciunea coregrafică (Dana Coșeru), candoarea de păpuși inconștiente a actorilor Sergiu Tudose (*Gaev*), Emil Coșeru (*Firs*), Adi Carauleanu (*Trofimov*), Petru Ciubotaru (*Pișcik*), Ada Gârțoman-Suhar (*Gaeva*), Vitalie Bichir (*Epihodov*), Tatiana Ionesi (*Charlotte*). Doina Deleanu cred că a fost greșit distribuită în *Liubov Andreevna*.

„Scena și pagina – scrie George Banu –, aceste două suporturi ale culturii, par să fie sortite dispariției în aceeași măsură ca și splendida livadă cehoviană." Par... dar nu vor fi!

Levantul după Mircea Cărtărescu – Scenă din spectacol.

Bianca Zurovski și **Dan Cogălniceanu** în ***Cerere în căsătorie*** de Cehov

Ileana BERLOGEA

Condiția comediei azi

Sub conducerea energicului și talentatului actor Mihai Mihail, Teatrul Dramatic „Fanny Tardini" din Galați a sărbătorit la începutul lunii noiembrie 45 de ani de existență, organizând cu acest prilej și Festivalul de comedie. Cu numele schimbat de-a lungul anilor, mai întâi Colocviul de comedie, mai apoi Festingal, iar acum Festivalul de Comedie, manifestarea a adus în fața publicului 11 spectacole din țară și două ale gazdelor, foarte bine selecționate de criticul Natalia Stancu. În realitate, trebuiau să fie în total 14, dar *Familia Tot* de Örkeny István în regia lui Kincsés Elemér de la Brașov nu a putut veni din cauza unei actrițe, prinsă în ultimul moment în filmări. Însoțit de expoziții de pictură și artă populară, de lansări de carte, de discuții și dezbateri, Festivalul a încercat să descopere locul și sensul comediei astăzi, dacă ea mai există, dacă publicul o dorește și, mai ales, dacă interpreții noștri sunt la fel de buni atunci când aduc zâmbetul cum erau înaintașii lor, admirați în atâtea turnee europene în piesele lui Caragiale, Goldoni sau Teodor Mazilu, din anii trecuți.

Răspunsul nu a putut fi decât pozitiv, cu atât mai mult cu cât spectacolele, de la amuzanta montare a Naționalului bucureștean, cu excelenții Adela Mărculescu și Damian Crâșmaru în *Vecina de alături* de Pierre Chesnot, până la amarul rictus trezit de piesa lui Arthur Kopit, *O, tată, sărmane tată, mama te-a spânzurat în dulap și eu sunt foarte trist,* montată de Iarina Demian la Fundația „Orizonturi tinere", în colaborare cu Teatrul de Comedie, au demonstrat că astăzi comicul acoperă o arie foarte largă. Exploziva *Noapte a încurcăturilor* de Oliver Goldsmith, montată de Petre Vutcărău la Teatrul Mic ca o sarabandă a glumelor și a mișcării, stă foarte bine alături cu finalul trist, sfâșietor de trist, din *Nunta lui Krecinski* de Suhovo-Kobâlin, căreia Felix Alexa i-a descoperit și laturile caricaturale, dar mai ales pe cele dramatice.

Festivalul a adus și piese românești: *O scrisoare pierdută* la Satu-Mare, cu o încercare mai puțin reușită a regizorului Cristian Ioan de a sublinia laturile actuale, printr-o prea pleonastică actualizare; *Don Juan moare ca toți ceilalți* de Teodor Mazilu în viziunea inspirată, modernă și ironic-demitizatoare a lui Alice Barb la Theatrum Mundi din București, și o restituire; *Norocul* de I. Valjan pusă în scenă de Dinu Cernescu la teatrul gazdă, cu o inteligentă acoperire a caracterului ei prea didactic din scriitură.

Un juriu prestigios, condus cu diplomatică profesionalitate de Mihai Fotino, din care au făcut parte și actorii Ileana Stana-Ionescu și Mihai Dinvale, a răsplătit cu rigoare creațiile, punând pe prim-plan drept cel mai bun spectacol *Nunta lui Krecinski* de la Național, apreciat pentru sobrietate, jocul actoricesc rafinat, relațiile bine conduse și mai ales claritatea modalităților de expresie.

Cea mai bună actriță a Festivalului a fost considerată Adriana Trandafir pentru creația ei tulburătoare, asociere permanentă de râs și plâns, de caricatură și dramă din *Stele în lumina dimineții* de Al. Galin la Teatrul „Odeon", în regia lui Gelu Colceag. Spectacolul, plin de adevăr și tensiune, cu frumoase și emoționante realizări actoricești a fost remarcat și pentru scenografia lui inspirată, pentru cadrul ciudat și sugestiv creat de Liliana Cenean și Ștefan Caragiu.

O autentică revelație ca interpretare masculină a adus-o Lică Gherghilescu în montarea lui Mircea Cornișteanu cu piesa lui Görgey Gábor, *Unde-i revolverul?* la Constanța. Toți actorii au fost foarte buni, firești, cu tensiune, dar Lică Gherghilescu a adus ceva în plus, o naivitate fermecătoare, un adevăr lăuntric dublat cu sinceritate emoționantă.

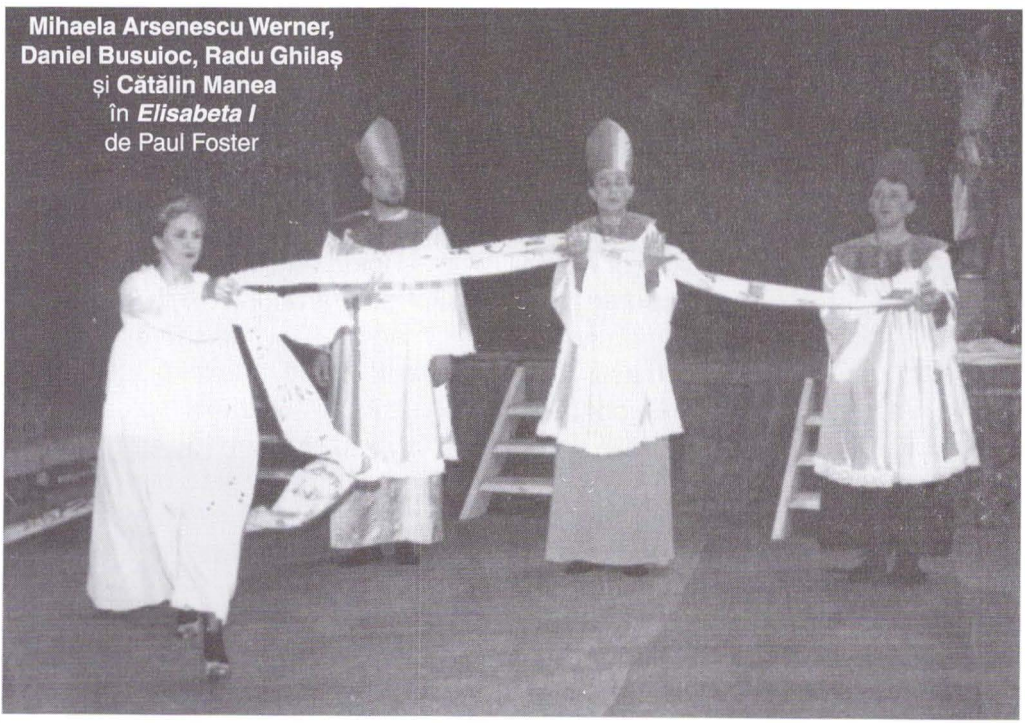
Din punct de vedere regizoral montările de la festival au demonstrat și toate dificultățile legate de realizarea unei comedii, cele mai importante lucruri fiind considerate adevărul, firescul, evitarea exagerărilor și a îngroșărilor. Inventivitatea a fost apreciată, dar numai atunci când ea a fost direct legată de situații și de caracterul personajelor. Poate de aceea a plăcut atât de mult montarea tânărului Claudiu Goga cu *Cerere în căsătorie* de Cehov, la Brașov. Cu Bianca Zurovski în rolul eroinei principale, Dan Săndulescu în rolul tatălui ei și Dan Cogălniceanu

în peţitorul ghinionist, spectacolul a fost plin de farmec, acţiunile fizice descoperite de regizori şi actori perfect justificate în toate momentele, susţinute cu sinceritate şi dăruire. Premiul de regie pentru Claudiu Goga a fost pe deplin meritat, tânărul, abia ieşit de pe băncile şcolii superioare de teatru, elev al lui Valeriu Moisescu, demonstrând din plin că este şi poate fi unul dintre cei mai buni realizatori de comedie.

Multe dimensiuni ale prezenţei comediei pe scenă s-au desprins din spectacole şi dezbateri, dar încă două dintre ele merită să fie subliniate şi anume: teatrul românesc este unul şi acelaşi, indiferent dacă montările aparţin teatrelor bucureştene sau celor din provincie, acestea din urmă, cu excepţia *Scrisorii pierdute* de la Satu-Mare, fiind la fel de bune şi interesante ca şi cele din Capitală şi faptul că în comedie, parcă mai mult decât în celelalte genuri. nu există roluri principale şi secundare, actorul putând fi excepţional şi în personaje episodice, la fel ca şi în cele principale.

Acest din urmă fapt a determinat juriul să transforme Premiul pentru debut, în Premiul pentru roluri secundare, acordate: Cocăi Bloos pentru *Doamna Hardcastle* din *Noaptea încurcăturilor* de la Teatrul Mic şi cuplului Victor Giurescu şi Tudor Tăbăcaru pentru *Straforel* şi *Bergamin* din *Romanţioşii* de Edmond Rostand (regia Vlad Massaci) de la Piatra Neamţ.

Comedia există. Publicul are nevoie de ea şi teatrul românesc continuă să fie excelent în abordarea ei. Acestea pot fi concluziile recentului Festival gălăţean.



Mihaela Arsenescu Werner, Daniel Busuioc, Radu Ghilaş şi Cătălin Manea în *Elisabeta I* de Paul Foster

Elisabeta POP

Francofonie la Arad

Festivalul teatral AMIFRAN organizat de domnul Florin Didilescu, între altele și consilierul-șef al Inspectoratului pentru cultură al județului Arad, a ajuns la ediția a VIII-a și a fost o reușită din toate punctele de vedere: al valorii și al organizării propriu-zise. Și aceasta, în pofida interminabilei sărăcii, mereu invocate (până când?) în toate împrejurările, mai ales când e vorba de cultură...

Din felul deschis și prietenesc al tuturor celor prezenți – elevi și profesori, uniți de marea lor dragoste pentru limba și literatura franceză și, desigur, pentru teatru – am înțeles că cei mai mulți se știu bine între ei și țin sincer unii la alții. Prezentă pentru prima oară printre ei, m-am simțit între prieteni. Au fost acolo școlari, liceeni și chiar elevi mai mici, din mai multe țări: Franța desigur, Italia, Austria, Belgia, Cehia, Rusia (Moscova și Sankt Petersburg), Iugoslavia, Republica Moldova, precum și câteva – cum vom vedea – importante trupe românești din Iași, Baia-Mare, Bistrița, Cluj-Napoca, Timișoara, Arad, Constanța. Domnul Didilescu, Papa Didi, cum îl striga toată lumea cu dragoste, scria în elegantul – și perfect respectatul – caiet-program al festivalului (lucru demn de toată stima), că, fiind ultima ediție din acest mileniu, Festivalul de la Arad adună iar pe toți cei dornici să unească, în spectacole valoroase, iubirea lor pentru limba franceză și pentru teatru. Și, negreșit, talentul și curajul de a ieși în lume cu roadele-spectacole ale străduaniilor lor.

În cinci zile am urmărit nu mai puțin de 22 de spectacole, în medie fiecare spectacol având o durată de 40–45 de minute. Rar mi-a fost dat să văd ce prompt s-au conformat elevii, cu disciplină și voie-bună, intrând și ieșind din scenă la orele prevăzute în program. Mă gândeam chiar că profesioniștii ar mai avea de învățat de la acești elevi câte ceva...

O expoziție a profesorului-pictor Alfred Hamm, „România văzută de un francez" – lumină, culoare, simpatie pentru peisajul și pentru țăranul român – precum și patru dimineți de Atelier (Imagine, Voce și imagine, Corp-mișcare, Privire și gest, Marionete, Atelier de măști, Atelier „Eminescu", De la text la jocul scenic și invers, Improvizații etc.), un concurs dedicat limbii și civilizației, au completat în mod fericit demersul teatral francofon de la Arad din anul de grație 2000. Atelierele au fost conduse de actori, de regizori și de profesori din Franța. Li s-au alăturat actrița Anca Zamfirescu și regizorul Cornel Todea de la Teatrul „Ion Creangă", momentul lor cu Eminescu tradus (poezia *Dintre sute de catarge*) în mai multe limbi și rostit apoi cu talent și dragoste de liceeni...

Serile teatrale francofone au debutat cu un spectacol în afara competiției *Chacun sa Poubelle*, semnat de Liana Didilescu, viitoare regizoare. Un spectacol foarte frumos – poate cu 10–12 minute lungit inutil – și profațând exact preocupările și

frământările celor care *fac* teatru: câtă meserie și câtă artă, cât devotament și câte renunțări și decepții presupune Teatrul? Și poate nu numai el... Actorii Teatrului de Stat din Arad, Bogdan Costea, Costin Gavază, Călin Stanciu, Alexandru Bairactaru au construit personaje dramatice, luminile, muzica și mișcarea scenică extrem de potrivite împlinind demersul actoricesc devotat și profesionist de la început până la sfârșit. Tot în afara concursului propriu-zis, elevii Colegiului „Laurii" din Saint-Jean de Montes, Franța, au prezentat un spectacol dedicat și el Timpului, clepsidra măsurând parcimonios durata unui spectacol, destinul celor care i se dedică...

Spre a vă da seama de varietatea și diversitatea opțiunilor acestor foarte tineri artiști, amintesc, fie și în treacăt, titlurile spectacolelor prezentate la Arad: *Sacre silence* de Philippe Dorin (regia Maria Andreșoiu), al Fundației Culturale „Amphithéâtre" din Constanța, în care două eleve, Irina Neblea și Florina Călin, au reușit să umple spațiul scenei, ajutate de un simplu bidon. Elevii din Sankt-Petersburg au adus fragmente din *Tartuffe* de Molière (regia Marina Tihomirova), dar n-au putut să convingă, încercarea lor depășindu-le puterile artistice. Trupa lor poartă un nume foarte frumos, însă, „Arc-en-ciel".

De la Huedin, Trupa „Assentiment" a Liceului „Octavian Goga" a venit cu un spectacol care n-a reușit să se afirme, deși miza de pornire a fost bună. Ce loc ocupă arta, teatrul în viața cetății, era întrebarea pe care o puneau, din păcate într-un cadru dezlânat și cam haotic, elevii-artiști, în spectacolul *Tournage désespéré*.

De la Brno, Trupa „Thenriatre" a Liceului „Matyase Lercha", condusă de simpaticul profesor Henri Noubel, a prezentat un spectacol vioi cu *Farce du Cuvier* (autor necunoscut din Evul Mediu).

Sibiul, Liceul „Gh. Lazăr", Compania „S. Baroc", a adus un text ambițios, nici mai mult nici mai puțin decât *Insula* lui Gelu Naum (regia Gabriel Martin), obsesia

Costin Gavăză, Bogdan Costea și **Călin Stanciu** în ***Fiecare cu tomberonul lui***

singurătății robinsoniene fiind contracarată de bucuria jocului de-a... naufragierea în necunoscut.

Sârbii, trupa „Roland et co." a Liceului de Filologie din Belgrad, au venit cu piesa unor școlărițe nelipsite de talent literar, *Roland frappe de nouveau* (Milica Vukelić și Sofija Todić), dar regizorul, Milos Prajzović, n-a convins cu montarea lui.

Liceul „Jean Louis Calderon" din Timișoara a prezentat comedia *Le triangle de Bermudes* de Claude Fortuno (regia Gabriela Năsăudean), un text cam nepotrivit, după părerea mea, pentru elevi: întâmplări vesele cu celebrul triunghi: soț, soție, amant. Mă rog... Italienii, Liceul „Galileo Galilei" din Catania, au optat pentru un text celebru și deosebit de pretențios chiar și pentru francezi: *Exercises de style* de Raymond Queneau. Conduși cu pricepere de Elvira Nicotra, cei 18 elevi (mai mult eleve) au jucat cu nerv și cu plăcere, dând o nouă dimensiune banalei întâmplări, aventuri dacă vreți, dintr-un autobuz... Cu toate că textul li se potrivea de minune elevilor Liceului „Mihai Eminescu" din Bălți, Trupa „L'Oiseau Bleu", piesa *Liceenii* de Julien Cedric (regia Aurelia Emciuc) li s-a părut celor din juriu excesiv de gravă, cu toate că, dacă ne gândim bine, viața acestor români, fie ei liceeni sau orice altceva, îi maturizează precoce. Tot reflecții despre cuplu și despre dragoste au dorit să aducă prin spectacolul lor și elevii Liceului „Ion Creangă" din București, cu piesa lui Denise Bonal, *Dérives et petits details*, în spectacolul regizat de Beatrice Moraru. Elevii belgieni de la Colegiul „St. Jan Berchman" din Gent. St. Amandsberg au cântat și au jucat, improvizând cu talent și spirit ludic, într-un spectacol creație colectivă, *Nuit gravement à la santé* (regia Jean Cristophe Paternoster), antrenant și vesel.

Cu *Gare au metro* (regia Françoise Babits și Anne-Marie Bauer) elevii Liceului Francez din Viena au dovedit nu numai că stăpânesc foarte bine limba franceză (am înțeles că cei mai mulți sunt vorbitori de franceză „de acasă", copii ai celor de la ambasadă etc.), ci și că iubesc mult teatrul. Mi s-au părut actori excepționali și regret mult că juriul, din care am făcut parte, a socotit, în majoritate, că ei ar fi trebuit să se prezinte în afară de concurs, dat fiind faptul că... sunt, cum spuneam, vorbitori de franceză.

Tot cam în afara tematicii potrivite școlarilor a fost și spectacolul clubului „Ça va" din Moscova, piesa lui Jean Tardieu, trecând însă peste banala legătură a doi amanți și atingând zona civică, viața socială a moscoviților. Metroul devine astfel o metaforă a vieții cotidiene rusești, cu tot ce ne putem imagina: o lume de după revoluție, pestriță și ciudată, amintind de Ilf și Petrov. Bine jucat, cu efecte bune, dar pierzând pe parcurs ritmul aproape în totalitate și devenind plictisitor (regia Marguerite Koroleva). *Ubu Roi*, spectacolul Liceului „Al. Papiu Ilarian" din Dej (Trupa „Caracteres") a decepționat prin incapacitatea regizoarelor (Ligia Clenciu și Olimpia Buhățel) de a stăpâni materialul excesiv de generos al dramatizării aparținând aceluiași neobosit animator, profesorul Alexandru Jurcan. N-am regăsit în spectacol aproape nimic din agresivitatea grotești lor personaje ale celebrei lucrări semnate de nu mai puțin celebrul Alfred Jarry.

Am lăsat la urmă cele patru spectacole premiate de un juriu din care au făcut parte Jean Lataillade (președinte), Alexandra Noubel (din Brno), actorul Kheilifi Noredine din Nancy, W.J. Meulen Eo din Olanda, Anna Rossini din Italia, Adrian Palan din Arad și subsemnata.

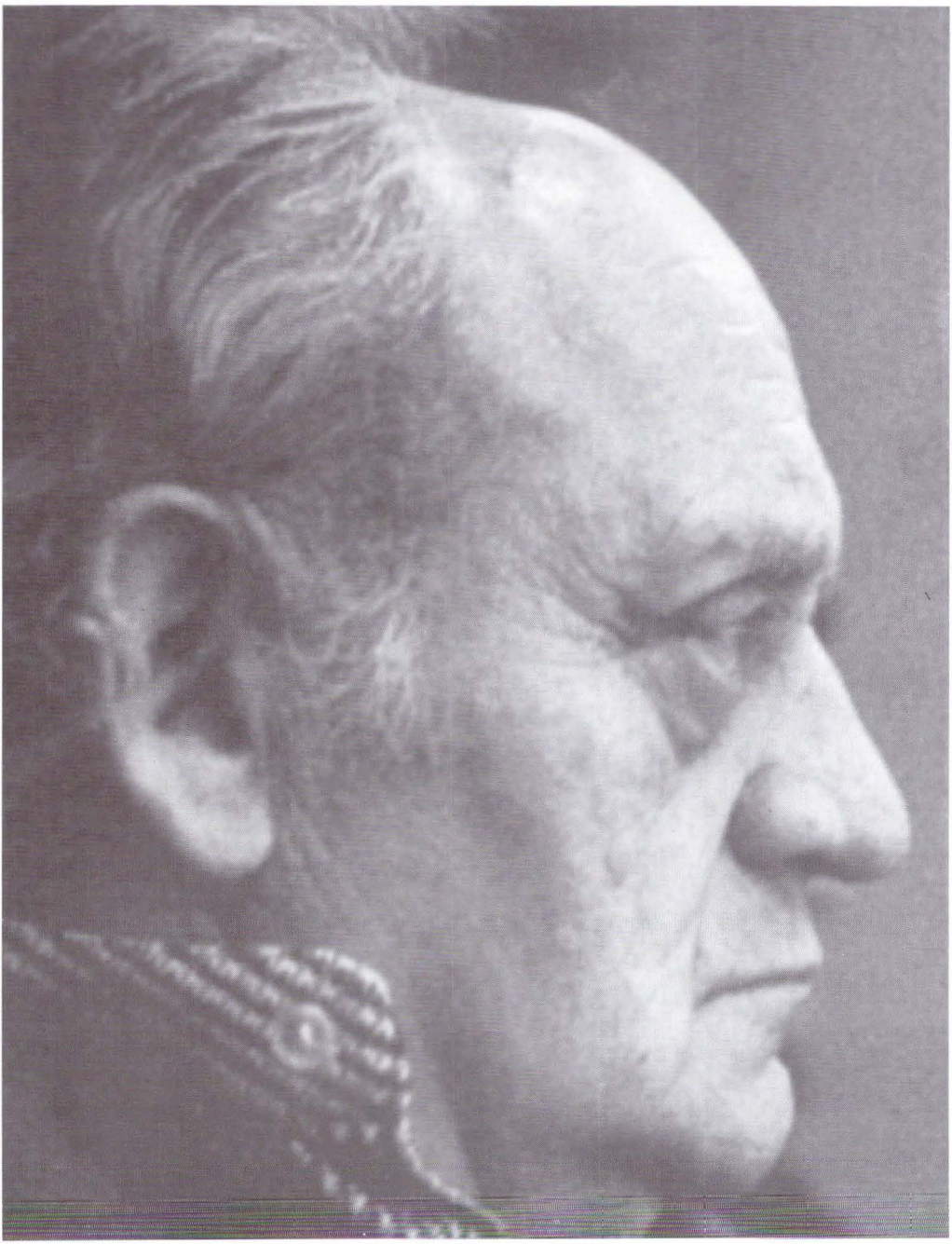
Iată-le, în ordinea premierii: Premiul III: *Les précieuses ridicules* de Molière (fragmente, de fapt un scenariu bine structurat), spectacol semnat de Mirela Herberi. Decor modest, costume potrivite, un joc foarte bun, naturalețe. Trupa „Les Guignols" a Liceului Tehnoton din Iași. Premiul II: spectacolul *L'épouvantail* (*Sperietoarea*) de Camelia Toma, semnatară și a regiei. O meditație vesel-gravă asupra „oamenilor de paie" din aceste vremuri de tranziție, o montare plină de fantezie și emanând o rară bucurie a jocului, uneori gratuit, fără miză tematică, dar convingător și plăcut ochiului. O imagine construită cu pricepere și finețe. Premiul I: *Le perroquet de Charles Quint* de Michel de Ghelderode (regia Liliana Somfălean). Totul, muzica, dansul, participarea actorilor, decorul, costumele au căpătat, au dobândit un sens profund, filosofic, filtrat cu rafinament prin experiența pur scenică. Liceeni de la Liceul „Mihai Eminescu" din Cluj (Trupa „Les Francofols") au dovedit curaj și talent. Marele Premiu l-a primit spectacolul Trupei „Dramatis Personae" a Liceului „Mihai Eminescu" din Baia-Mare. *Vivre ses vies* a unit două texte de Romulus Vulpescu (*Om de treabă*) și Paul Cornel Chitic (*Restaurarea hainelor Sfântului Augustin* – fragmente, se înțelege) într-un scenariu foarte inteligent construit de Nicolae Weisz, prezent, am înțeles, la toate edițiile acestui Festival. O meditație matură și plină de subtilități asupra sublimului și derizoriului vieții noastre, a omului acestui timp, a condiției existenței sale precare, fals eroice. O imensă disponibilitate pentru improvizație și joc, o bucurie a comunicării în spațiul sacru al scenei, talent și disciplină – sunt câteva dintre calitățile care au pledat pentru premiul cel mare.

Festivalul Francofon de Teatru de la Arad a fost, înainte de orice, un excelent prilej ca tineri din numeroase țări să se cunoască, să se împrietenească sub semnul generos al Teatrului. Lucru reușit pe deplin.

Dacă adăugăm la aceasta și prezența în Festival a unui grup de mici francofoni, elevi din Arad, care au prezentat veseli și plăcut fiecare trupă, în limba franceză, desigur, spre admirația tuturor și a juriului (care le-a oferit un premiu special) și spectacolele trupei „Les amies Amifran" a Liceelor „Moise Nicoară" și „Dimitrie Țichindeal" din Arad (un excelent *Tom Jones*, dramatizare după romanul lui Fielding de David Rogers, în versiunea franceză a Lianei Didilescu (cum vedem, familia actorilor Didilescu, binecunoscută în Arad, dă artiști buni, în continuare, și animatori de teatru), un spectacol fermecător, dinamic și plin de fantezie, precum și cel al invitaților de onoare ai festivalului, *La Farce de Maître Pathelin* în franceză, firește (regia Cornel Todea), la care sala a aplaudat în delir, conchidem că acest festival, impecabil organizat, a făcut onoare Aradului, României, contribuind concret și fără fasoane și discursuri demagogice, la imaginea României. La buna ei imagine.

Oana BORŞ

Întru amintirea lui Haraszti György



Arta teatrului, condamnată la efemeritate, trăiește doar prin imaginea înghețată în litera paginii de hârtie sau în transpunerea pe pelicula de film. Devenind memorie, își pierde însă inefabilul, își pierde forța de a transmite energiile spectacolului viu. Cei care au fost martorii clipei trecute vor reclama întotdeauna pierderea. Cu toate acestea, din fărâme, noi ceilați, cu regretul de a nu fi contemporani cu tot ceea ce am vrea să fim contemporani, ne construim propria imagine, dând lumină unui chip care, altfel, ar fi un nume undeva, în istoria teatrului.

Zilele Harag. În mijloc de toamnă, 75 de ani de la naștere marelui regizor, 15 de la trecerea lui spre alte tărâmuri. Amfitrion – Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, loc unde Harag György și-a petrecut cei din urmă 11 ani de viață și creație, loc ce se consideră a fi continuator al tradiției Harag, așa cum mărturisea directorul teatrului, discipol al maestrului, regizorul Tompa Gábor. Continuator nu în sensul preluării mijloacelor sau metodei, ci întru căutarea permanentă și neliniștită de noi mijloace de expresie, întru nevoia de „privire proaspătă asupra lumii și a vieții", de prezență în contemporaneitate. „Pentru Harag, teatrul era locul unde oamenii de limbi diferite vorbesc aceeași limbă. În pofida faptului că a trăit momente de infern în lagăr, ca regizor a fost deasupra națiunilor".

Mulți dintre cei a căror existență a avut cândva un punct de intersecție cu a lui, fie doar ca simpli spectatori, s-au oprit pentru o săptămână aici. Cu ajutorul lor, personalitatea lui Harag a îmbrăcat formă, arta sa a reînviat, spiritul său a devenit prezență. ...Imagine fotografică, cuvânt rostit sau scris (s-au lansat cărțile: *Harag György, regizorul magician* de Matz Katalin și *Regia – Harag György*) și spectacole–memorie și de memorie proiectate pe cortina trasă a scenei: *Guvernatorul lui Caligula* de Székely János, Teatrul Cetății Gyula; *Unchiul Vania* de A.P. Cehov, Teatrul Maghiar Novi Sad; *În stație* de Gao Xingjian, Teatrul Maghiar, Novi Sad; *Furtuna* de Ostrovski, Teatrul Kisfaludy, Györ; *Livada de vișini* de A.P. Cehov, Teatrul Național, Târgu Mureș. Poposind spre mijlocul manifestării, întâlnirea mea cu creația regizorului a însemnat doar întâlnirea cu ultimele două spectacole–proiecții programate. Sala de teatru în care intram dimineața, tristă, amputată – scena își pierduse adâncimea devenind ecran plat – și-a recâștigat de fiecare dată profunzimea, a căpătat dimensiune, a fremătat în zgomotul tensiunilor ascunse, dând, pentru mine, numelui, chip pregnant și imagine vie...

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj a transformat acest prilej și într-unul de sărbătorire: a artiștilor săi (prin desemnarea a nouă membri onorifici, actori, regizori, scenografi, care, de-a lungul timpului, s-au dăruit scenei de aici), a activității sale din ultimele 12 stagiuni (prin lansarea monografiei în limba maghiară *De la „În stație" la „Sfârșit de partidă"*).

Și cum Thalia patronează o artă a imediatului, nu se putea face o reverență întru aducere aminte a unui om al scenei fără actul viu. Teatre prin care Harag

a fost călător au venit spre a i se închina: Teatrul Maghiar din Novi Sad cu *Șase personaje în căutarea unui autor* de Luigi Pirandello, regia George Ivașcu; Teatrul de Comedie Budapesta cu *The Skriker* de Caryl Churchill, regia Zsótér Sándor; Teatrul Național Târgu Mureș, Compania „Tompa Miklós" cu *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind, regia Anca Bradu; Teatrul de Nord Satu Mare, Compania „Harag György" cu *Amadeus* de Peter Shaffer, regia Kövesdy István; Teatrul de Comedie București cu *Iluzia comică* de Corneille, regia Alexandru Darie. Teatrul gazdă a oferit trei spectacole marcante: *Mizantropul* de Molière, regia Tompa Gábor, *Livada de vișini* de A.P. Cehov, regia Vlad Mugur, și, tot în regia lui, *Așa e (dacă vi se pare)* de Luigi Pirandello, cea mai recentă premieră. Destul de obișnuit pentru Vlad Mugur a reconstrui pe diferite scene un spectacol, *Așa e (dacă vi se pare)* are deja o experiență craioveană de aproape un an. Îmbrăcând însă un alt trup, contururile se schimbă, se deplasează, dau o nouă viață țesăturii ideatice, o nouă încărcătură. Tensiunea acută izbește pereții și ricoșează cioplind muchii ascuțite, căci spațiul mai strâns, înghesuit, apasă și copleșește. Dacă în spectacolul de la Craiova domina savoarea cu care personajele–judecător disecau realitatea aflată *întotdeauna* dincolo de ele, disecau incapacitatea familiei Ponza de a-și opri în formă fixă fluxul existenței, acum, aici, se instalează și se respiră fiorul neliniștii. Teama de propria discontinuitate, de propria neputință...

Ultima zi a manifestării s-a încununat cu un triptic al „livezii de vișini" – meditație asupra stării de criză. Criza ființei pustiite la sfârșitul drumului, când legătura cu viața – tunel al timpului – se prăbușește cu zgomot, absorbind, în lumina difuză lumea, și făcând loc singurătății pasului în moarte. Golul împânzește spațiul cu strigăt asurzitor de tăcut. Un testament și, poate mai mult decât atât – patima trăirii și tristeții, gândul lui Harag rămas pentru totdeauna în scenă. Și apoi, criza unui univers ce se pierde, se năruie lăsând în urmă amintirea pătrunsă prin toți porii. Varul pereților căzuți cu care Liubov din *Livada*... lui Mugur se mânjește, arde ființa și rămâne rană pe veci. Pe veci... ca memoria paginii-eseu (*Livada de vișini, teatrul nostru – jurnal de spectator* de George Banu, lansată aici) asupra „enigmei livezii de vișini", unde imaginea se întoarce în pagină și dă cuvântul meditației asupra destinului ei, destinul teatrului. Suflul livezii tăiate pătrunde adânc, ca o interogație, în orice act, gest și cuvânt ce-și găsesc ecoul pe scenă: „Ce-i de făcut atunci când, asemeni lui Liubov care mărturisea: «Viața mea n-are sens fără livada de vișini»?, spunem și noi: «Viața noastră n-are sens fără teatru»?". Pentru că „nu putem să găsim răspunsul, trebuie *să-l căutăm* în numele acelei «livezi lăuntrice» care a devenit «teatrul nostru»."...spunea George Banu și, poate, Mugur și, poate, Harag...

Ludmila PATLANJOGLU

Profesionismul teatrului neprofesionist

În animația festivalieră a acestui an, o manifestare s-a detașat prin eroism cultural: Festivalul Internațional de Teatru Neprofesionist de la Lugoj. Este singura întâlnire de acest gen din țară. Are loc la doi ani, unul dintre inițiatorii ei fiind regretatul Victor Parhon, în calitatea sa de director al Centrului Național de Valorificare a Creației Populare. El o considera: „o formă de purificare a teatrului". Cu o tradiție îndelungată, fracturată brutal după 1989, mișcarea de amatori a fost o formă benefică de educație și stimulare a creativității. Ea s-a impus și ca o pepinieră pentru viitorii spectatori și chiar pentru profesioniștii scenei. Nume ilustre, ca George Constantin, Victor Rebengiuc, Ștefan Iordache, Gheorghe Dinică au activat, în tinerețea lor, în teatrul neprofesionist. Înregimentat în „Cântarea României", va suferi denaturări, fiind supus la servituți umilitoare de propaganda de partid. După evenimentele din Decembrie '89, o dată cu defuncta „Cântare a României", au fost distruse și multe din locașurile care găzduiau teatrul neprofesionist (cămine culturale, case de cultură). Astfel, s-au risipit și irosit multe energii ale acestui gen marginalizat și discreditat. Câțiva entuziaști, dăruiți și devotați scenei, au reușit să îl facă să supraviețuiască. O astfel de oază s-a păstrat la Lugoj. Faptul este explicabil, aici cultura fiind una dintre prioritățile comunității și ale oficialităților. Bienal, au loc încă trei festivaluri internaționale: Concursul de canto „Traian Grozăvescu", Festivalul coral „Ion Vidu" și Festivalul de folclor „Ana Lugojana". Aceste confruntări i-au adus la Lugoj, în jurii, pe: Ioan Holender, directorul Operei de Stat din Viena, tenorul Corneliu Murgu, dirijorul și compozitorul Mihai Brediceanu. Teatrul are un statut privilegiat la Lugoj și datorită istoriei pe care localnicii doresc să o mențină vie, făcând-o cunoscută vizitatorilor. Aici, G.A. Petculescu a creat și a condus, acum 150 de ani, prima trupă teatrală românească din Transilvania. Turneul lui Mihai Pascaly din 1868 i-a adus pe meleaguri bănățene pe Eminescu și Millo. Din 1963, teatrul, purtând numele lui Traian Grozăvescu, are o stagiune permanentă, colaborând cu regizori și scenografi de prestigiu: Vlad Mugur, Ion Cojar, Aureliu Manea, Alexa Visarion, Emilia Jivanov, Ștefan Iordănescu. Pe afiș, au figurat Caragiale, V.I. Popa, Tudor Mușatescu, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon, Molière, Schiller, Cehov, Lorca, Bulgakov. S-au efectuat turnee de succes în Anglia, Franța, Ungaria, Iugoslavia. Trupa, formată din profesori, medici, studenți, elevi oferă trei

premiere pe stagiune. De remarcat că ei nu sunt remunerați, singura formă de răsplată fiind aplauzele publicului – un partener fidel, așa cum au arătat-o și sălile arhipline din festival. Animatorul acestei citadele a teatrului neprofesionist este profesorul Nicolae Blidaru. În calitate de director al Festivalului, el a fost un amfitrion cordial, care a cucerit invitații prin organizarea ireproșabilă și prin atmosfera generoasă și caldă instaurată. A fost apreciat profesionalismul în redactarea materialelor publicitare și în alcătuirea programului manifestării. În topul preferințelor publicului și ale juriului s-a situat teatrul-gazdă, cu un spectacol dramatic și poetic, *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams, în regia lui Ion Ardeal Ieremia. Toți cei patru interpreți au impresionat prin portretizările veridice, susținute de un joc echilibrat și dezinvolt: Tudor Trăilă, Gianina Drăghici (care au și talentul ce-i recomandă ca posibili studenți într-o formă de învățământ artistic superior), Ovidiu Decean și Viorica Groza. A încântat asistența și evoluția cuplului Corina Aschelian și Constantin Ștefănescu în patetica poveste de dragoste din *Mâna destinului* de Aleksandr Ghelman. Am descoperit, în colonelul profesor Constantin Ștefănescu, nu numai un admirabil interpret, dar și un pasionat manager. Teatrul „Tienmar" al Cercului Militar Mangalia, pe care îl conduce, asigură, de 23 de ani, o stagiune estivală permanentă pe litoral, abordând genuri diferite, de la dramă la comedie muzicală și spectacol de divertisment. Momente de ilaritate a stârnit colorata și pitoreasca producție a Teatrului Studențesc „Ludic" din Iași: *Conu' Leonida față cu reacțiunea*, în regia lui Aurel Luca. Trimiterile subtile la pauperitatea materială și spirituală din cotidianul imediat au provocat o complicitate vinovată cu publicul. Meritul este și al celor patru protagoniști: Ciprian Duncă, Daniel Tupiluș, Paul Gânju, Ionuț Nancu. Ei fac parte dintr-o echipă, membră a Asociației Mondiale a Teatrului de Amatori, care, în 20 de ani, și-a construit o biografie impresionantă, prin repertoriul valoros și participările la manifestări din Franța, Italia, Portugalia, Grecia, Ungaria, Spania, Statele Unite. Vivace, agreabilă, cu ironie, maliție și plăcere a jocului a fost reprezentația *Fata cinstită* de Carlo Goldoni a Cercului Militar Medgidia, regizată de un actor cu harul comediei, Lucian Iancu.

Oferta teatrală venită din străinătate s-a remarcat prin spectacole solide, care erau expresia nu numai a dragostei pentru teatru a membrilor ei, ci și a profilului unor instituții distincte. Astfel, Compania „Balcaniade" a Asociației Teatrale „Apollo" din Assos, Perigiali (Grecia), urmărește valorizarea artei autohtone, în dialog cu alte zone din Balcani. Ea a prezentat, într-o montare coerentă, pigmentată cu bune secvențe de umor, piesa *Se caută un mincinos,* aparținând scriitorului grec contemporan Dimitris Psathas. Materiale publicitare bogate, „eșantioane" culinare din bucătăria tradițională grecească, au însoțit prestația scenică, delectând, la figurat, dar și la propriu, publicul. Scopul declarat al

Scenă din spectacolul ***Aritme*** cu trupa „Art Kontact"

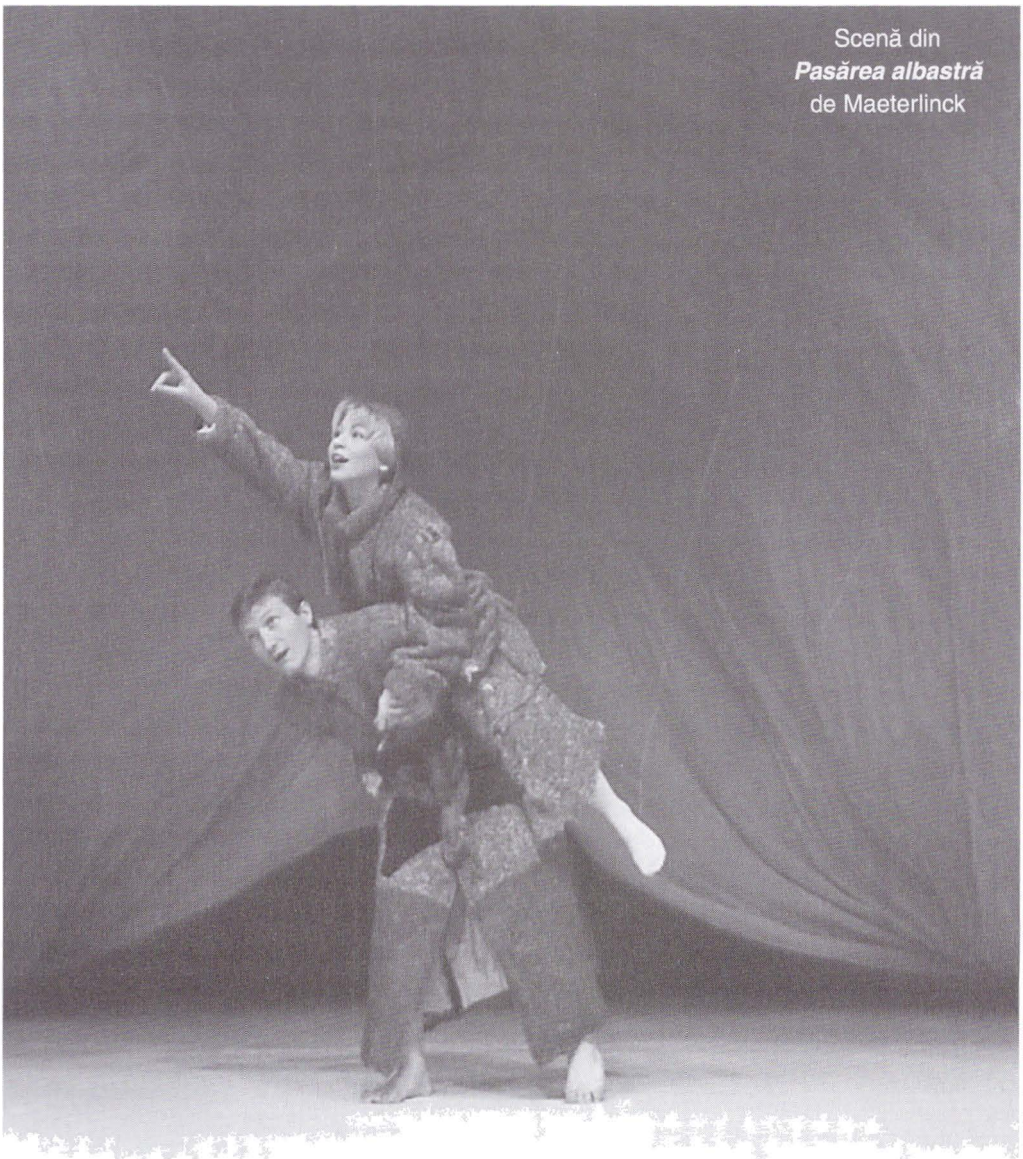
Tudor Trăilă, Gianina Drăghici, Ovidiu Decean și **Viorica Groza** în ***Menajeria de sticlă***
de Arthur Miller

Ateneului Cultural „Kava" din Budapesta este educația prin teatru, transmiterea unor imperative de ordin moral, menite să ajute la clădirea unui caracter. Fabula de inspirație biblică *Iosif și frații săi* de Soltenszky Tibor, în regia lui Perenyi Balázs a convins prin tensiune spirituală, într-o tratare scenografică austeră, simplă. Mini-compania maghiară „Art Kontact" din Szekszard se dedică teatrului gestual. Colaborând cu ateliere similare din Olanda, printre realizările sale se numără *Respirația* de Beckett, *Cristale* după Mozart sau premiera pariziană cu *Dans Solo.* În *Aritme* de Sarvari János, este admirabilă mobilizarea fizică a interpreților ce mobilează spațiul cu grațioase coregrafii, construind, cu trupurile lor, întâmplări cu tâlc despre natura umană. Acțiunile Societății Cultural-Artistice „Luceafărul", Vârșet (Iugoslavia) vizează menținerea unui climat spiritual românesc în această regiune. Repertoriul teatral este dominat de autori români: Caragiale, Mihail Sebastian, Mihail Sorbul, Eugen Ionescu, Teodor Mazilu. Ea a figurat în festival cu piesa lui Matei Vișniec *Caii la fereastră*, într-o desfășurare în tonuri grave, cu imagini crude și brutale despre spectrul funest al războiului.
Colocviul final, la care au participat critici de autoritate, a revelat nivelul „profesionist" al teatrului „neprofesionist". S-a lansat un S.O.S. pentru crearea unui curent de opinie în favoarea reconsiderării statutului mișcării de amatori, care trebuie protejată și susținută cu programe și fonduri speciale de către oficialitățile locale și guvernamentale.
La Lugoj, teatrul a fost un mediu artistic pur. Prin prospețime, vitalitate, candoare, o simțire și o dăruire nealterate.
Laureații Festivalului Internațional de Teatru Neprofesionist, Lugoj, 2000:
Juriul – format din criticii de teatru Doina Modola (președinte), Ludmila Patlanjoglu, Natalia Stancu, Ion Parhon, Delia Voicu și profesorul Dorin Păcurar – a acordat următoarele distincții:
Marele Premiu: *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams, regia Ion Ardeal Ieremia (Teatrul Municipal „Traian Grozăvescu" Lugoj)
Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină: Tudor Trăilă, pentru rolul *Jim* din *Menajeria de sticlă*
Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină: Elbert Lilla, pentru evoluția din spectacolul *Aritme* („Art Kontact", Szekszard – Ungaria)
Premiul special pentru calități interpretative și manageriale: Constantin Ștefănescu (Teatrul „Tinemar", Cercul Militar Mangalia)
Premiul pentru actualitatea opțiunii repertoriale și mesajul umanist: *Caii la fereastră* de Matei Vișniec (Societatea Cultural-Artistică „Luceafărul" Vârșet – Iugoslavia)
Premiul pentru promovarea dramaturgiei contemporane: *Se caută un mincinos* de Dimitris Psathas (Teatrul „Apollo" din Assos, Perigiali – Grecia)
Premiul pentru valoarea cultural-educativă a actului artistic: *Iosif și frații săi* de Soltenszky Tibor (Aleneul Cultural „Kava" – Budapesta)

Margareta BĂRBUȚĂ

Tinerețe matură

În noiembrie 2000, Teatrul „Ion Creangă" a organizat o săptămână festivă, aniversându-și 35 de ani de activitate. 35 de ani, vârstă a deplinei maturități, care găsește teatrul din Piața Amzei într-o stare de sănătate favorabilă creației



Scenă din
Pasărea albastră
de Maeterlinck

și bunelor relații cu publicul său. Și ce poate fi mai elocvent pentru demonstrarea acestei stări de sănătate, decât faptul că au putut fi văzute sau revăzute zece spectacole diferite din bogatul repertoriu al teatrului, care cuprinde opere semnate de nume importante ale literaturii naționale și universale, o zestre de suflet cu care copiii, principalii spectatori ai teatrului, pleacă la drum în marea aventură a vieții.

Titlurile celor zece spectacole fost-au: *Sânziana și Pepelea* de Vasile Alecsandri; *Crăiasa zăpezii* după Andersen; *Prinț și cerșetor* după Mark Twain, *Farsa jupânului Pathelin*, populara creație medievală, cu care teatrul a întreprins și turnee, jucând-o în limba franceză; *Pinocchio*, celebra poveste a lui Collodi; *Dănilă Prepeleac* după Ion Creangă (patronul teatrului neputând lipsi de pe afișele sale); *Peripețiile vrăjitoarei Meg*, alt succes purtat peste hotare; *Pasărea albastră*, adaptare de Angela Mayer după poetica piesă a lui Maeterlinck; *David Copperfield*, alt titlu celebru, după Dickens; *Inimă rece* după Wilhelm Hauff.

În ani, teatrul a devenit un adevărat centru cultural al copiilor prin înființarea unui Club în care se desfășoară o prețioasă muncă de inițiere în tainele artei scenice, stimulându-se talentul celor mici și valorificându-se acest talent în spectacole ale clubului.

Se stimulează însă și talentul spre alte direcții artistice – spre artele plastice, de pildă, spectacolele teatrului devenind surse de inspirație pentru micii pictori, autori ai unor remarcabile tablouri, pline de sensibilitate și imaginație, expuse și ele în foaierul teatrului. Astfel, cu prilejul premierei *Pasărea albastră*, foaierul Teatrului „Ion Creangă" a găzduit vernisajul expoziției „Pasărea albastră" a micilor membri ai Clubului Copiilor din sectorul 4.

Ceea ce impresionează în spectacolul *Pasărea albastră* este imaginea vizuală, dinamică și poetică totodată, realizată prin integrarea deplină a scenografiei în regie și coregrafie. Călătoria inițiatică a celor doi copii, *Felix* și *Elia* – Marius Nănău și Carmen Palcu – a fost concepută de tânăra Adriana Pereș, semnatară a regiei și scenografiei, ca o succesiune de tablouri poetice realizate prin dinamizarea unor pânze albe uriașe mișcate de trupurile actorilor (sub îndrumarea pricepută a coregrafei Malou Iosif), astfel încât să definească spații, lumi, elemente ale naturii. Mai puțină atenție a acordat tânăra regizoare rostirii textului, care tinde spre un patetism monoton și se pierde adesea în învolburatele pânze. Se remarcă prin atenta nuanțare și vocea limpede, timbrată Anca Zamfirescu (*Cerșetoarea Teodora* și *Zâna Zeea*), prin grație și gingășie Cornelia Pavlovici (*Apa* și *Fericirea de a cânta și a dansa*), ceilalți interpreți fiind Lucian Ifrim, Mirela Busuioc, Daniel Tudorică, Cătălin Dupu, Ioana Ginchină, Cristina Moldoveanu. Nu știu dacă sensul adânc al poemului ajunge la copiii din sală. Dar e plăcut de privit.

Scenă din spectacolul
Mereu învinși

Constantin PARASCHIVESCU

Vremea musicalului

Cu un an în urmă, la a opta ediție a Festivalului Național de Revistă de la Constanța, compozitorul Horia Moculescu pleda pentru genul modern al *musicalului,* mai complex și mai răspândit acum în lume datorită cinematografului și televiziunii. Bine, dar tradiția noastră e de revistă, se spunea, să-i menținem specificul și s-o dezvoltăm cu mijloacele cunoscute care i-au asigurat faima, cândva, la „Cărăbuș" și la „Alhambra". Tănase și Vlădoianu se duceau la Paris, aduceau de acolo decoruri și costume și realizau spectacole de mare montare, cu fast și vedete. *Musicalul* e peste ocean... Ei bine, acum trece oceanul și cucerește tot mai mult lumea, nu numai prin fast și vedete, ci printr-o idee care

direcționează scenele către o poveste, cu personaje și întâmplări gustate nu numai pe Broadway. Convins de asta, Horia Moculescu și-a apropiat câțiva specialiști talentați în literatură umoristică (Dan Mihăescu), în scenografie (Dana Moraru, Dana Lăzanu), coregrafie (tânăra Victoria Bucun), versuri (poeta constănțeană Carmen Aldea Vlad) și, fructificând o idee de Ion Sapdaru, a realizat la Teatrul „Fantasio" *musicalul Sfânt și păcătoși*, care, prezentat acum la a noua ediție, a cucerit pe merit nouă premii din 12: pentru cel mai bun spectacol, regie, muzică, text, scenografie, coregrafie, interpretare (Florin Zăncescu, Mirela Pană).

Juriul, prezidat de dramaturgul Dumitru Solomon, a apreciat valoarea *dramaturgică* a ideii, ingeniozitatea și profesionalismul exemplar cu care a fost transpusă în ritmuri dinamice, moderne, registrele multiple în care evoluează protagoniștii și ansamblul (tipurile din figurație, baletul care cântă, cu rezonanțe de catedrală, alături de Monica Anghel, Mihai Sorin Vasilescu cu o savuroasă notă serafică în Sfântul imaculat Petru, replici și intonații căptușite cu finețe de tâlc, Maria Lupu ivită ca o constelație în rolul *Actriței*, exprimând profesiunea de credință cu gingășie și emotie – „toate rolurile dor/dacă vrei să fii actor"). Excelent!

Vremea musicalului e atestată și de premiul special al juriului acordat Teatrului de Varietăți „Olga Ciolacu" din Chișinău pentru spectacolul *Cherchez la femme*, inspirat după povestirea lui Ion Creangă *Ivan Turbincă*. Basm-show și-au intitulat basarabenii reprezentația, dar tot *musical* e, cu un *Adam* zis *Ivan* și o poveste „c-un *musical* și șase neveste". Aici, *Ivan* respinge pe rând cinci pretendente și o alege pe a șasea, *Favorita* (Olga Ciolacu), care îl cucerește prin inteligență și farmecul sentimentului; dincolo, *Ion*, în pragul sinuciderii (mizeria tranziției, de unde omul „se vrea cu sufletu-n Rai, dar gândește ca-n Iad") are un răgaz de-o oră să aleagă între Rai și Iad, și, după ce află cam cum e „pe dincolo" se întoarce acasă, unde e „cel mai bine... e Raiul pentru mine". Nu întâmplător, cei doi actori, cu mină accentuat naivă, și-au împărțit premiul de interpretare masculină (Florin Zăncescu–*Ion*, Igor Caras–*Ivan*), pentru autenticitatea și pregnanța cu care și-au construit personajele. În ambele cazuri, pe o *opțiune*, între alternative. Ceea ce captează interesul, firește. Autenticitate și pregnanță dovedite și de o tânără actriță de la Baia-Mare, Nicoleta Bolca, distinsă dintr-un spectacol rușinos intitulat pompos *Cianuritta di Baja Grande* – parodie la telenovele, ratată de un text vulgar și fără pic de simț artistic.

Și în alte spectacole am sesizat semne de autenticitate în construirea unor personaje, în text și pe scenă, dar nu de pregnanță. E cazul celor patru spectacole cu texte semnate de scriitorul Cornel Udrea, *De va renaște* (Teatrul de revistă din Deva), *Barca pe maluri* (Teatrul muzical „N. Leonard" din Galați), *Clepsidra cu minutare* (Ansamblul artistic al Armatei, Secția revistă, din

Cluj-Napoca), *Mereu învinși* (Teatrul de Revistă „Majestic" din Ploiești). Un *Don Quijote* care se luptă cu prostia, mizeria morală, snobismul, corupția, carierismul și demagogia, în șarje incisive și elegante de râsu'-plânsu', ce nu stârnesc hohote din buric, ci surâsul cugetului („Păsări de noapte", „Visul pescarului", „Concursul", „Alegerile"). Autorul vede personaje și destine, le schițează succint, dar nu le dezvoltă. Și ele apar și dispar mirate și grotești, lăsând o urmă de sugestie, uneori de fior, ca bobul de ciugulit din palmă. Nu ies la bătaie impetuos, nici protagoniștii n-o fac mai decis, ci temperat (Dan, Camelia și Simina Constantin, Mihai Lazăr – Cluj-Napoca; Nuami Dinescu, Mihaela Duțu – Ploiești), ezitant (Cristina Lazăr, Coco Dumitriu, Păstorel Vulcu – Deva) sau pur și simplu neștiind să citească în subtext (Paul Buță, Adina Lazăr, Luminița Panaitopol – Galați). Nu e o bătălie pierdută, ci un nucleu promițător pe drumul mai complex al genului afirmat acum, de *musical* sau cum i s-ar mai spune, și o alternativă la tradiția care pervertea, prin rutină și false veleități, sceneta, monologul, cupletul. Ca și la fixația că revista e numai muzică, dans, text. *Și idee*, mă rog frumos, care să adune în raza ei toți factorii angrenați în ispravă. Altfel, „barca" în care suie individualiști, eșuează „pe maluri" (Galați). Nu e obligatoriu ca teatrele de revistă să facă acum numai *musicaluri*. Nici nu întrunesc condițiile, toate. Ansamblurile mai mici se pot evidenția prin expresivitate cultivată, bun-gust și omogenitate (Deva, Cluj). Iar când n-o pot face și se autocenzurează, declinându-și participarea (Pitești), e un semn că edițiile festivalului au un rost consacrat artistic.

N-au fost premiați cântăreții, ceea ce nu mă miră prea mult. Dar chiar nepremiat, țin să-l menționez pe compozitorul și dirijorul Viorel Gavrilă (Ploiești, Deva), pentru seriozitate și ținută.

În ziua rezervată Piteștiului, am văzut la Teatrul „Ovidiu" *Ultimele stele* de Al. Galin, în regia lui Gheorghe Jora. Un spectacol de atmosferă, realist și grav, în care am remarcat (ca și tânăra colegă Irina Ionescu) jocul nuanțat și pregnant al Ninei Udrescu (*Anna*), Diana Cheregi (*Valentina*) și Nae Stângaciu (*Aleksandr*). În plus, eleganța caietului-program, cu informații utile și grafică „de stele" (secretar literar Anaid Tamitian).

Revizorare

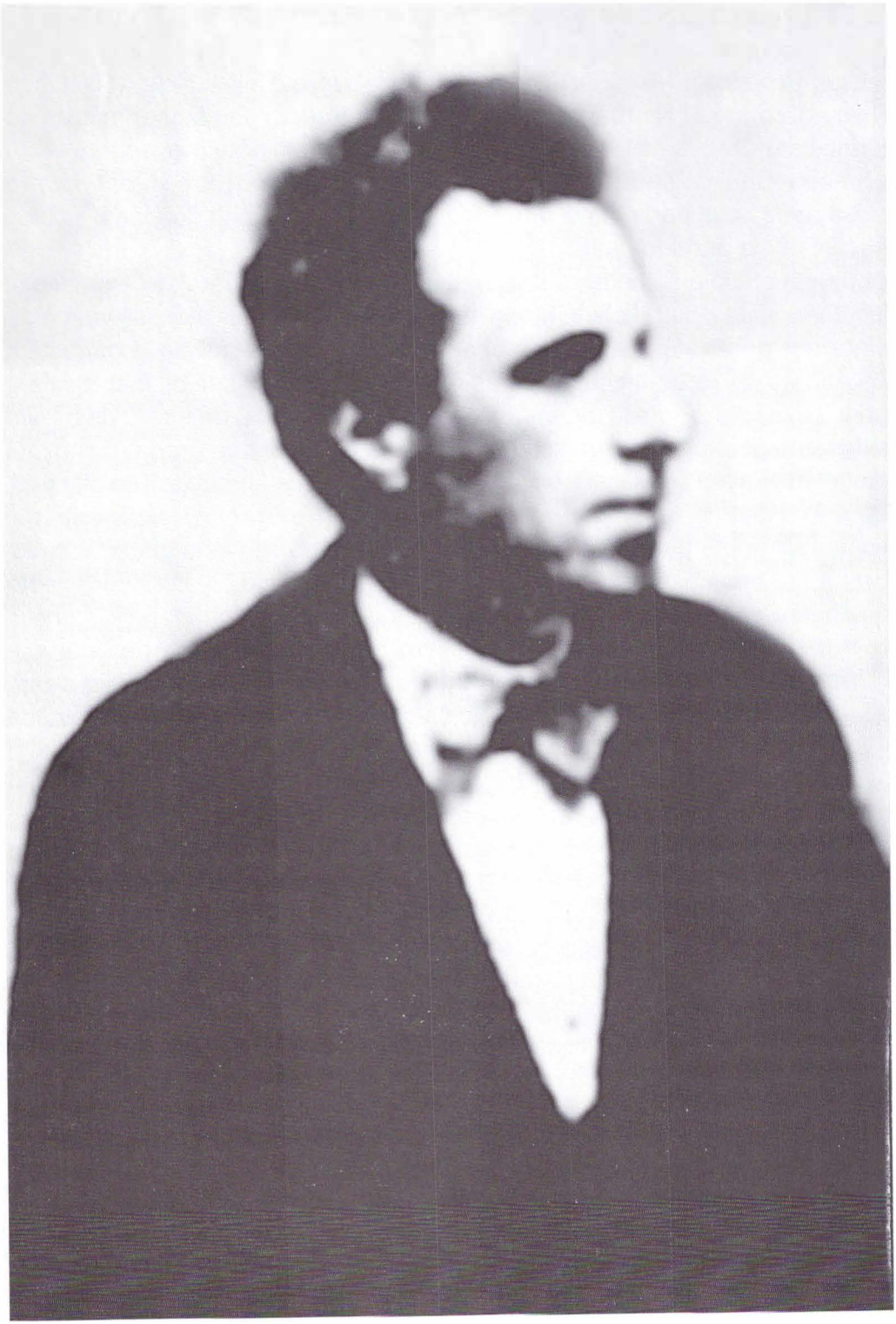
În mai 1999, teatrul „G.A.Petculescu" din Reșița a sărbătorit cinci decenii de activitate. Numele și vine de la un fiu al locului, George Augustin Petculescu, care – se spune în caietul omagial – „a fost printre cei dintâi români care au străduit la organizarea vieții teatrului pe spațiul larg al zonei transilvane și bănățene". Ca și la inaugurarea altor teatre atunci, îl întâlnim și aici pe Sică Alexandrescu care venise cu un grup de actori ai Naționalului bucureștean și a prezentat primele spectacole: *Cumpăna* de Lucia Demetrius și *O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale. Într-o sală improprie, „cu miros de motorină". Am călcat și eu pe-acolo la începutul anilor saizeci și m-am mirat foarte de condiția cam de Cenușăreasă a tinerei instituții, câtă vreme surorile privilegiate ale artei amatoare se bucurau de o sală încăpătoare și bine amenajată în incinta Casei de cultură a sindicatelor. Unde jucau operetă și concerta o orchestră semisimfonică. Peste câțiva ani, a fost găzduit și teatrul aici, cu statut de chiriaș, și aici își prezintă spectacolele și acum, deși s-au construit multe clădiri moderne în Reșița, dar nu (încă) și un sediu al teatrului. Noua conducere – director Mălina Petre – mai speră...

Trupa e întinerită și nutrește rodnice ambiții. Cu prilejul „Zilelor Teatrului Reșițean" de la începutul lunii decembrie 2000, am văzut patru spectacole a căror trăsătură comună e, mai întâi, *pofta de joc,* sesizabilă dincolo de diferențele de valoare. Apoi, optima *omogenizare* între forțele artistice mai vârstnice ale trupei și tinerii cu un suflu nou în profesiune. Pare a se fi închegat acolo un nucleu ofensiv la adresa inerției și rutinei, ceea ce e stimulativ pentru perspectivă. În fine, fireturile stofei *moderne* știu a străluci când miza o cere, cu prestanța și eleganța de rigoare pe umerii protagoniștilor.

Nu s-au regăsit, într-o expresie clară a jocului, trei tineri talentați într-o piesă de Murray Schisgal, intitulată aici *Unde sunt cei 5 $ ai mei?,* tradusă, adaptată și regizată de Florin Antoniu. Cu accente de dramă, melodramă, parodie, oscilând monoton pe lângă un registru de nonconformism existențial pe care interpreții Florin Ruicu, Dan Mirea, Camelia Ghinea l-ar fi exercitat mai bine. În plus, am văzut aici singurul decor urât din spectacolele prezentate nouă (Ion Bobeică). Dar iată că cei trei s-au regăsit, alături de alți colegi, într-un spectacol modest, de altfel, dar simplu și înviorător, regizat de Dan Ivănesei, *Profesorul de franceză* de Tudor Mușatescu. O comedie cu tineri liceeni, cu parfumul romantic al primelor elanuri sentimentale, dezamăgirile de-o clipă, umorul teribil al vârstei și prospețimea idealurilor. Aici și scenograful (același) a fost mai grijuliu, cel puțin în conturarea unei fațade de cabană din ultimul act, iar Dragoș Bucur, Constantin Bery, Marica Herman, Dana Manea, Camelia Cizler au creat

cu exuberanță portretele tinerilor școlari zvăpăiați, alături de Camelia Ghinea care cucereste prin naturalețe și dezinvoltură. Dan Mirea e elegant și cu măsurată prestanță în rolul profesorului care le sucește mințile fetelor, iar Florin Ruicu dă o probă de reală măiestrie în conturarea unui chelner în curs de turmentare. Cu autoritate nuanțat tiranică, dar și disponibilitate la recurs juvenil, creează Cita Cristea portretul unei profesoare bătrâne, *Domnișoara Cosâmbăcescu*. Păcat că și ritmul montării nu s-a molipsit de elanul juvenil, fiind în prima parte trenant.

Două spectacole semnate de Mihai Lungeanu sunt moderne în expresie și joc. *Sinucigașul* de Nikolai Erdman, piesă scrisă în 1926 și interzisă vreme de cincizeci de ani, e un protest satiric la adresa unei lumi de o moralitate degradată, în care primează meschinele interese și sunt călcate în picioare principiile. Regizorul are ingeniozitatea de a schița un fel de cadru de colivie sufocantă pentru derularea acțiunii și măsura de a contura gradat contrastul dintre răzvrătirea eroului și labilitatea celor din jur care-i precupețesc sfârșitul. Cu sobrietate convingătoare din partea lui George Drăgulescu (*Semion*) și accentuate note parodice la ceilați, unde, pe lângă expresia elaborată a lui Gheorghe Vrânceanu și Cita Cristea, se disting caricaturale contururi create de tinerii Camelia Ghinea, Dan Mirea, Marica Herman, Florin Ibrași, Camelia Cizler, Constantin Bery, Florin Ruicu. *Vizita bătrânei doamne* de Friedrich Dürrenmatt este, în viziunea lui Mihai Lungeanu, mai degrabă o nostalgie care se răzbună decât o probă de șoc. Nostalgia unei iubiri ucise de meschinăria concetățenilor, pe care Claire și All – Cita Cristea și George Drăgulescu – o evocă cu mult farmec și sensibilitate, prevalând parcă într-o complicitate duioasă, peste ani, asupra monstruoasei ipocrizii care molipsește urbea la perspectiva miliardului. Tinerețea romantică e ilustrată ingenios de siluete cu mici pancarde ce amintesc detalii din „visuri de demult" – „pădurice", „ciripit de păsărele", „căprioare speriate" –, săculeții cu bani atârnați deasupra capetelor, ca o chezășie a înfăptuirii crimei, sunt umpluți cu nisip ce se scurge peste concitadini ca dreaptă răsplată a actului odios. Complicitatea dintre Claire și All învinge, dincolo de viață, complicitatea meschină a semenilor, într-o aureolă strălucitoare în care cei doi apar împreună, curați și senini, cum ar fi putut să fie. Regizorul a creat un spectacol frumos, neaccentuând grotescul situației, ci nuanțele mai complexe ale dezumanizării, subliniate inspirat și de sugestiile plastice (Anca Pâslaru) și muzicale (George Marcu). Din jocul omogen al distribuției, mai notez evoluția lui Ovidiu Cristea *(Primarul)*, Florin Ruicu *(Polițistul – Șeful gării)*, Traian Tudorică *(Preotul – Ziaristul)*, Camelia Ghinea *(Nevasta primarului)* și doi actori bucureșteni care nu obosesc să vină pentru două roluri cu mai puține replici, dar exemplară prezență: Alexandru Jitea *(Roby/Koby)* și Dragoș Bucur *(Toby/Loby)*.



Mirella NEDELCU-PATUREAU

MEYERHOLD. La mise en scène dans le siècle

La inițiativa Laboratorului de cercetări asupra artei spectacolului de la CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique (Centrul Național de Cercetări Științifice), s-a desfășurat la Paris, între 6 și 12 noiembrie 2000, un colocviu internațional intitulat „Meyerhold. Regia de teatru în secolul nostru". Manifestarea, concepută și animată de Béatrice Picon-Vallin, directoarea Laboratorului și specialistă internațională în Meyerhold, căruia i-a dedicat teza sa de doctorat și nenumărate studii și traduceri, s-a bucurat de un parteneriat important (Ministerul Culturii din Franța, Primăria Parisului, Ambasada Franței la Moscova, Academia experimentală de teatru, Théâtre du Mouvement, etc.). Ne aflăm, așadar, în fața unui colocviu care, prin forța asociațiilor de idei și dorința de concretizare a unor argumente științifice, s-a transformat într-o manifestare internațională complexă, depășind cu mult limitele unui colocviu clasic. Ideea principală era de a discuta despre Meyerhold, figura simbolică a regizorului de teatru în acest secol, discipol al lui Stanislavski, tentat de simbolism și de *Commedia dell'arte* în spectacolele sale la teatrele imperiale din Sankt-Petersburg la începutul secolului, apoi artist revoluționar și complice al Puterii sovietice și care a sfârșit executat în 1940, sub regimul stalinist. Colocviul își propunea,așadar, să completeze o operă de reabilitare, începută sub Brejnev, și mai ales să identifice și să analizeze moștenirea meyerholdiană astăzi, precum și rezonanțele sale internaționale.
Ceea ce mi se pare important, în această manifestare internațională, este faptul că numele lui Meyerhold a devenit pretextul care a permis să se vorbească despre regia de teatru, despre modul de a transmite sau de a preda regia, despre un anumit tip de a face teatru – un teatru bazat pe ideea de corporalitate –, de a vorbi, de asemenea, despre soarta artistului angajat sau de pactul fatal cu Puterea, din care iese întotdeauna zdrobit. Interzis sau uitat, numele lui Meyerhold își face treptat apariția, adesea grație unor inițiative personale curajoase. Principalul jalon pentru Franța, într-o primă perioadă, rămâne volumul editat de Nina Gourfinkel în 1963, *Le Théâtre théâtral,* bine cunoscut în România și, după mărturiile unor prieteni regizori, citit „sub manta" și „trecut mai departe". Dar prima editare masivă a operei sale i-o datorăm Laboratorului de cercetări asupra artei spectacolului, de la CNRS, în anii '70: patru volume de texte inedite traduse, prefațate și adnotate de B. Picon-Vallin, apărute la edilura L'Âge d'Homme. A urmat în 1987, la Éditions du CNRS, în prestigioasa colecție „Les Voies de la

création théâtrale", volumul 17, *Meyerhold* (reeditat în 1999), semnat de aceeași neobosită animatoare a colocviului de astăzi care continuă astfel o preocupare constantă și efectuată în profunzime.

În centrul discuțiilor colocviului a fost însă teatrul din acest sfârșit de veac și șansele sale în mileniul ce se deschide larg în fața noastră. Numele citate și personalitățile invitate au fost numeroase: de la Stanislavski la Grotowski și Eugenio Barba (prezent cu o demonstrație de peste trei ore). Au putut fi apreciate practica unor artiști contemporani ca: Mathias Longhoff, Thomas Ostermeier, pentru domeniul german; Ariane Mnouchkine, Jacques Lassalle, Jean-Pierre Vincent pentru teatrul francez; Peter Sellars printre „vocile" americane. Au fost invocate teatrul-dans, de la Laban la Pina Bausch, încercările de „cinematizare" a teatrului (sau apelul la efecte de cinema, video, ecrane de computer în structura dramatică) și introducerea noilor tehnologii, în general, în arta scenică.

Discuția a fost internațională, și dacă prezența specialiștilor ruși sau francezi a fost preponderentă, prin forța imprejurărilor, prezența românească – cinci nume românești printre participanți – s-a impus aproape în egală măsură și a reamintit calitatea teatrului românesc din ultimele decenii. În prima zi a colocviului, George Banu s-a situat într-o zonă de considerații estetice generale, vorbind despre Meyerhold, un Shakespeare al regiei de teatru, citând de altfel o formulă de Peter Brook. A fost o tentativă de definire a personalității lui Meyerhold, plecând de la câteva asociații de idei și încercând să pună în evidență contradicțiile meyerholdiene, schimbările de perspectivă și gustul pentru „impuritățile" genurilor, caracteristice maestrului rus și identificate de asemenea la marele elisabetan. (L-am regăsit, în zilele următoare, participând la mesele rotunde de la Théâtre de la Colline, cu intervenții semnificative asupra artei regizorului astăzi, din care am desprins în paginile ce urmează câteva fragmente). Târziu, spre seara primei zile, după multe mărturii științifice despre arhivele și edițiile operei lui Meyerhold, în sala Cartușeriei din Vincennes, ce păstra încă ecourile și culorile ultimului spectacol al Arianei Mnouchkine, doi regizori au adus cuvântul viu al unor experiențe trăite sau în curs de elaborare. David Esrig trebuia să vorbească despre teatralitatea teatrului, dar textul comunicării scrise s-a transformat repede într-un lung monolog pasionant despre propriul său teatru, despre spectacole devenite mitice astăzi, *Umbra* cu Gheorghe Dinică, *Nepotul lui Rameau, Troilus* și *Cresida*. (Articolul său, reprodus în continuare, „Meyerhold sau mitologia modernă a creativității", rezumă aceste reflecții revelatoare). Apoi a fost rândul rusului Anatoli Vasiliev să exprime regrete, rușinea de a aparține unei națiuni ce și-a exterminat artiștii, și mai ales să proclame, în mod paradoxal, că nu a preluat nimic de la Meyerhold, ceea ce era desigur un fel de a se situa față de un Maestru pe cale să devină o statuie.

Personal, am participat, de asemenea, la pregătirea acestui colocviu și am preferat în comunicarea pe care am prezentat-o să vorbesc despre prezența

problematică a numelui lui Meyerhold în România. Prezență dificilă, dacă nu imposibilă, căci cei care au putut vedea spectacolele sale au fost puțini și textele sale au circulat târziu în România: prea bolșevic în perioada interbelică, dușman al poporului în anii „obsedantului deceniu". Numele său apare însă în publicațiile de avangardă, în corespondențele din Berlin ale lui Haig Acterian (1931), în conferințele lui Ion Sava ținute la Casa prietenei româno-sovietice, ARLUS (1947). Figura lui Meyerhold mi se pare legată, în România, în special de mișcarea de re-teatralizare a teatrului, de acele spectacole ce descopereau și impuneau în anii '60, corpul actorului ca mijloc privilegiat de expresie. Mă gândesc aici la principiile biomecanicii, tehnica de antrenament pusă la punct de Meyerhold și devenită astăzi indispensabilă și complementară în mai toate școlile de teatru. În acest domeniu, de altfel, s-a remarcat participarea lui Nicki Wolcz la simpozion: o lecție deschisă, pe scena Conservatorului de Artă Dramatică, unde a prezentat câteva exerciții de antrenament corporal cu elevii francezi de la Conservator. De fapt, intenția sa era de a îmbina elemente de *commedia dell'arte,* de tehnici orientale și de biomecanică, dar timpul scurt de pregătire și, mai ales, nivelul modest al învățăceilor, deși entuziaști, nu i-au permis să realizeze programul. Esrig a revenit și el la Conservator cu un exemplu de „lucru la masă" al unui text: la început, am urmărit scena pregătită conștiincios de elevii Conservatorului, după *Vilegiatura* de Goldoni, un cuplu de servitori într-un schimb de replici agreabil, ce se voia comic, dar care rămânea absolut fad. Apoi Esrig a identificat și explicat tensiunea erotică a situației, a demontat momentele-cheie și totul s-a metamorfozat brusc, scena a căpătat o altă viață, plesnind ca un bici în fața unui public captivat, subjugat: de fapt, un mare regizor a traversat o clipă scena și teatrul a devenit în fine Teatru.

Aceeași senzație am păstrat-o în întâlnirea cu Radu Penciulescu, invitat la una dintre mesele rotunde și care a vorbit, în special, despre pedagogia actului regizoral. Dar evocând, cu o anume nostalgie, anii tinereții sale și ai teatrului „dezghețului", anii '60–'70, ai luptei înșelătoare cu cenzura, cu Puterea, anii de relativă libertate, Penciulescu a surprins o parte din public, obișnuit cu ultimele clișee la modă. Desigur, e bine, ne-a spus el să vorbim despre rolul cenzurii și lupta unora dintre noi contra ei, dar nu trebuie să uităm, în primul rând, valorile pe care le apăram în această luptă și, mai ales, faptul că era un fenomen de generație, o solidaritate bazată pe o credință comună, ce depășea granițele, cuprinzând în mare țările zise din „Est". Și, cu un ultim zâmbet și o ultimă provocare, Radu Penciulescu s-a amuzat să-l citeze în mod liber pe Goethe și să ne amintească faptul că interdicția, cenzura în ultimă instanță, rămâne la baza metaforei sau a limbajului poetic. *„Numai cunoscându-ne limitele* – a reluat Penciulescu firul demonstrației sale – *suntem capabil să cunoaștem și să trăim libertatea"*. Dacă simpozionul a fost bogat în concluzii și învățăminte, generos în proiecte viitoare, personal prefer această ultimă și riguroasă invitație.

Béatrice PICON-VALLIN

Pentru a trece pragul celui de-al XXI-lea secol...

„Realitatea teatrului nu există decât «astăzi» [...] Când un teatru respiră aerul timpului său, el poate deveni marele teatru al epocii sale, chiar dacă joacă Shakespeare sau Puşkin".

V. Meyerhold

„Teatrul regizorului este teatrul actorului plus arta de a compune ansamblul".

V. Meyerhold

Secolul XX a cunoscut apariţia artistului de teatru total anunţată de E.G. Craig, regizorul al cărui timpuriu şi desăvârşit reprezentat a fost fără îndoială Vsevolod Meyerhold (1874–1942) care, vreme de patru decenii de creaţie, a inventat majoritatea formelor artistice graţie cărora scenele veacului vor trăi, în mod conştient sau nu, şi se vor dezvolta, fie că e vorba de teatru, de operă, de cinema sau de teatru muzical.

În mod cert, Meyerhold începe să fie mai bine cunoscut. Dar publicarea, în principiu sistematică, în Rusia, a importantelor sale arhive, păstrate în mod miraculos de fiica sa, apoi de elevul său Serghei Eisenstein – după arestarea şi condamnarea sa de către regimul stalinist care l-a executat ca „duşman al poporului" – ne permite să mergem mai departe şi să evaluăm la justa sa valoare importanţa extremă a descoperirilor şi a moştenirii sale pentru istoria secolului al XX-lea. Acesta a fost în primul rând ţelul vizat de manifestarea internaţională „Meyerhold. Regia de teatru în secolul nostru". Instituţii de cercetare şi de creaţie s-au asociat, deci, pentru ca această „Săptămână Meyerhold" la Paris, unică prin amploarea ei, să poată reuni, înainte de sfârşitul anului 2000, istorici şi oameni de teatru, pedagogi şi elevi şi să plaseze, în centrul gândirii teatrale, o operă bogată cu o interogare artistică permanentă, deschisă asupra lumii şi realităţii epocii sale. Trei teatre au acceptat imediat să găzduiască diferitele momente ale manifestării: Théâtre du Soleil care i-a acordat cadrul său grandios şi festiv, Théâtre de la Colline care a ancorat-o în lumea contemporană şi Teatrul Conservatorului Naţional Superior de Artă Dramatică care a înscris-o în procesul de preluare a unor cunoştinţe, al experimentului şi al şcolii.

Scenă din ***Mandatul*** de N. Erdman. 1925

(din arhiva Béatrice Picon-Vallin)

Manifestarea s-a articulat în jurul a trei axe: cercetare, creație, formare. Ea s-a desfășurat în trei etape, cu grija permanentă de difuzare, în așa fel încât să creeze o dinamică nouă în jurul operei maestrului rus. Un simpozion internațional a reunit cercetători, istorici, teatrologi în jurul aporturilor meyerholdiene la teatrul secolului al XX-lea, în jurul moștenirii sale și a modurilor sale de transmisie. Temele reținute au privit mai întâi istoria, starea și tratamentul arhivelor meyerholdiene, grație intervențiilor celor mai buni specialiști ruși care s-au ocupat de ele, în diferite perioade, raporturile artei cu politica, relațiile teatrului cu alte arte – în special cu cinematograful – importanța cunoașterii istoriei teatrului occidental și oriental *(commedia dell'arte, kabuki)* în cercetarea regizorului-artist, relațiile dintre Meyerhold și alți regizori, contemporanii săi. Accentul a fost pus pe importanța muzicii în structura spectacolelor sale, muzica audibilă sau nu, concepută în strânsă colaborare cu cei mai mari compozitori ai timpului său, căci Meyerhold a știut să fecundeze opiniile despre teatru printr-o reflexiune asupra teatrului liric, fiind unul dintre marii reformatori ai genului. Aici se situează, fără echivoc, unul dintre aporturile esențiale ale lui Meyerhold la teatrul de mâine și interesul pe care acest aspect îl trezește printre muzicologi este revelator.

Veniți din luma întreagă, cercetătorii au analizat locul operei lui Meyerhold în spațiul european sau occidental, în cel oriental, oprindu-se în Germania asupra „cazului Brecht" – și în spațiul mondial (în America de Nord, în Mexic unde s-a

instalat Seki Sano, unul dintre elevii niponi ai lui Meyerhold, în fine în Japonia). Ei au încercat să surprindă drumurile subterane ale unei moșteniri confiscate, distruse prin metode totalitare, modurile sale de circulație, „mijloacele de locomoție", de la urmele lăsate în lagărele staliniste până la declarațiile unor tineri regizori italieni sau germani de astzăzi. Operă care deranjează, care nu întruneste un acord general, opera lui Meyerhold a avut de înfruntat politici represive din toate părțile, de la comunismul țărilor din Est până la maccartysmul din Statele Unite. Și totuși, câte nume de mari creatori marcați de influența sa – de la Haille Flannagan la Kantor, de la Grotowski la Vitez, trecând prin Hijikata în Japonia sau Nazim Hikmet în Turcia, și mai întâi de toți Edward Gordon Craig, care vedea în el „un om de geniu"...

Mai multe mese rotunde au reunit apoi oameni de teatru aparținând unor generații și naționalități diferite și care revendică, mai mult sau mai puțin, moștenirea meyerholdiană. Dacă Anatoli Vasiliev a vorbit pentru prima dată de Meyerhold, el care a montat totuși *Mascarada* de Lermontov cu muzica anume creată de Glazunov pentru spectacolul lui Meyerhold din 1917 și *Dama de pică,* unul dintre cele mai faimoase spectacole meyerholdiene din anii '30, David Esrig a insistat asupra importanței operei lui Meyerhold pentru propriul său parcurs. Temele de discuție au fost multiple: „Istorie și Teatru politic" (au participat Christian Benedetti și Bernard Sobel, Franța; Robert Sturua, Gruzia; Arpad Schilling, Ungaria; Luis Varela, Portugalia); „Transmiterea moștenirii: publicații, mărturii verbale, impact" (cu Vl. Petkov, Bulgaria; David Chambers, Statele Unite; J.A Hormigon, Spania; N. Seiko, Șcerbakov, Rusia și Ch. Benedetti, Franța): „Stanislavski și/sau Meyerhold?" (Cu Agatha Alexis, Franța; Kama Guinkas, A. Smelianski, Rusia; I. Popovski, Macedonia). „Regândirea spațiului teatral" (cu Daniel Jeanneteau și David Borovski), „Ce fel de lucru cu actorii? Jocul: lucru, tehnică, antrenamente" (cu S. Tranvouez, Belgia; C. von Treskow, Germania; A. Levinski, Rusia și Eric Lacascade, Franța); „Muzică și muzicalitate în teatru. De la teatru la operă și viceversa" (cu Peter Sellars, Statele Unite, D.Borovski și R. Sturua). „Regia: o știință sau o putere? Se poate învăța regia? Dreptul de autor al regizorului de teatru" (cu Radu Penciulescu, Suedia/România; Maria Monzon, Bolivia; I. Popovski, Kama Guinkas); „Meyerhold mit sau punct de referință?" (cu J. Lassalle, J.P. Vincent, M. Langhoff; V. Fokin, Rusia).

Una dintre dezbaterile cele mai animate a privit regia și învățământul ei, disciplină care începe să se afirme cu timiditate de puțină vreme în Franța. Meyerhold apare și în acest domeniu ca un pionier, ținând primele sale cursuri de regie în 1918–1919 pentru instructorii de teatre de stradă, teatre de agitație și propagandă, pe care încearcă să-i formeze la cel mai înalt nivel în această „cea mai largă specializare din lume" – după cum definea el regia de teatru. (Textul acestor cursuri a fost recent publicat în rusă și urmează să fie tradus în franceză în parteneriat cu Laboratorul de cercetări asupra artei spectacolului, CNRS).

În fine, la Conservator, mai multe reuniuni au fost consacrate biomecanicii, cu demonstrații de G.Bogdanov și de A.Levinski. Dar aceste exerciții și studii au fost resituate în context: în interiorul operei meyerholdiene, în afara căreia ele pierd mult, în interiorul curentului general de cercetări asupra mișcării scenice la începutul secolului (Laban, Decroux). Specialiști ai acestor curente au explicat sau arătat principiile de bază, acompaniindu-se – ca pentru biomecanică – de proiecții cu documente de arhivă. Eugenio Barba – în compania a doi muzicieni și a două actrițe de la Odin Teatret – a subliniat cât de mult îi datorează lui Meyerhold în punerea în formă a propriilor sale căutări. de la principiul opozițiilor la gândirea paradoxală. Interpretarea (pian, canto și lectură) partiturii ultimei scene din *Antigona* de Sofocle (tradusă de D. Merejkovski) compusă de Mihail Gnesin pentru elevii studioului Meyerhold în anii '10 a permis, în fine, cercetătorilor să înțeleagă ceea ce era „lectura muzicală a dramei" și să descopere o operă minunată uitată, apropiată de Schönberg, dar mult mai teatrală ca factură. O altă descoperire: muzica scrisă de același Gnesin pentru orchestra evreiască din ultimul episod al *Revizorului* de Gogol – Meyerhold. Un program de documentare video, fragmente de spectacole filmate, ca *Inspectorul general* de Gogol, pus în scenă de Matthias Langhoff, variații magistrale după versiunea teatrală a lui Meyerhold, filme din anii '20, unde jucau actori meyerholdieni și maestrul însuși *(Vulturul alb* de I. Protazanov), programate la Videoteca din Paris au permis ca meditația să să încarneze în sunetele, ritmurile și imaginile de epocă.

Prezența la toate sesiunile a unei bătrâne „tinere doamne", Maria Alekseievna Valentei, nepoata lui Meyerhold, fără de care, fără îndoială, nimic din cunoștințele actuale despre Meyerhold (muzeu, publicații) nu ar fi ceea ce sunt, și privirea sa tristă, transparentă și încăpățânată de combatantă neobosită și curajoasă a luminat săptămâna de strălucirea ultimului secol, cu utopiile și dezastrele sale... Căci acest „Picasso al teatrului", acest „descoperitor al Americii teatrale", poate îmbogăți, radicaliza, adânci gândirea sau practicarea scenei. Dușman și detractor al formelor învechite, dar pasionat de teatrul trecutului – pentru el ca și pentru Craig, „în artă vechile adevăruri nu îmbătrânesc niciodată" – Meyerhold a construit o scenă nouă, a experimentat forme „de vârf". Dandy, purtând papion și mănuși albe, muncitor în salopeta de lucru, sau silueta dreaptă în uniformă militară, el a fost, în contradicțiile sale, unul dintre artiștii cei mai enigmatici ai ultimului secol, angajat în mecanisme politice și individuale complexe pe care doar studiul minuțios al arhivelor va permite poate să fie limpezite vreodată. Nesatisfăcut, bănuitor, pasionat, riguros, punându-se fără încetare în chestiune, el a jucat cu dublul său, cu alter-ego-ul său. Cel care, după spusele lui Vahtangov, „a creat rădăcinile teatrului viitorului" și-a luat carnetul de membru al Partidului comunist în 1918, dar deja din 1926 a pătruns în inima însăși a tragicomediei puterii, a fricii și a imposturii sovietice. El a instaurat pe scenă ordinea

scandaloasă a grotescului teatral, dominată de jocul unor actori „cu o înaltă calificare", marcată de montaj, de discontinuitate, de dinamismul contrastelor, de activitatea spectatorului „cel de-al patrulea creator". Poet al scenei, el a deschis scena prezentului, căci teatrul său, artă a memoriei, fremăta de viitor, viitorul teatrului pentru care trudea în căutarea „legilor" sale. Cum spunea Ariane Mnouchkine, încă din 1976, această operă multiformă, arzătoare, în continuu dialog cu ea însăși „ne ajută să punem întrebările juste".

Rusia din prima jumătate a secolului nostru a marcat în mod profund istoria scenei europene: strălucirea uimitoare a baletelor rusești, impactul ambiguu al lui Stanislavski, în care un Lee Strasberg vedea totuși, la prima sa călătorie în URSS, „un om al secolului al XIX-lea". Cu Meyerhold bine ancorat în secolul său, urmele sunt mai complexe, parcursurile mai puțin directe, legate de recepția dificilă a avangărzii, a angajamentului politic al regizorului și a dispariției sale. Și totuși recunoașterea sa este în curs, de la Louis Jouvet: „Meyerhold este unul dintre cei ce încarnează cel mai bine ideea ce ne este permis să ne-o facem despre regizor" la Peter Brook: „Meyerhold este un Shakespeare al regiei". Interesul suscitat de aceste întâlniri îl confirmă, proiecte noi ies la iveală, publicații de documente ale colocviului, traduceri, stagii, noi colocvii ce se anunță.

Machetă pentru spectacolul cu ***Pădurea*** de N. Ostrovski. 1924
(din arhiva Béatrice Picon-Vallin)

David ESRIG

MEYERHOLD sau mitologia modernă a creativității

Interzis, în anii mei de ucenicie, ca eretic, contrarevoluționar, dușman și decadent, numele lui Meyerhold m-a tulburat de la începutul întâlnirii mele cu teatrul, prin acea forță răscolitoare pe care, singure, miturile o au asupra mea. În lumea teatrală circulau subversiv cele mai curioase istorii despre acest artist demoniac, care clădeau toate silueta, mai curând umbra uriașă a unui personaj... personificând provocarea și indezirabilul. Nimic despre arta lui, doar istorii fabuloase despre personajul Meyerhold. Datorez cu siguranță și mitului-Meyerhold credința, atunci doar intuită dar decisivă pentru rostul meu în artă, că teatrul poartă în sine o misiune secretă, nu lipsită de cruzime, de a face breșe în zidurile ignoranței și ale indiferenței și a ne deschide domenii ale trăirii care ar trebui să ne fie esențiale. Numele lui mi se leagă cu binecunoscuta propoziție a lui Schelling: „Natura deschide ochii în om și remarcă faptul că există".

Cu această imagine, mai curând senzație, am plecat în turneu cu spectacolul *Umbra* al Teatrului de Comedie din București, în 1963, la Moscova și Leningrad. Bucuria succesului meu ca tânăr regizor a fost însă repede umbrită de neliniște, de frică, în clipa în care criticul Markov, după el regizorul Zavadski și mulți din rândul gazdelor noastre mă îmbrățișau și, cu o emoție aproape copiată unul de la celălalt, îmi împărtășeau că le-am trezit cu *Umbra* amintirea „sacră" a lui Meyerhold și a teatrului său. Un timp mi-a fost teamă să caut informații istorice (nici nu era ușor) asupra artei lui Meyerhold, teama ca mitul care mi-a confirmat impulsuri atât de importante va sucomba sub adevărul sec al arhivelor, teama că el căuta poate cu totul altceva decât ce mă anima pe mine, teama că Markov, Zavadki și toți ceilalți, de vreme ce eu însumi eram nemulțumit de spectacolul meu, s-ar fi putut înșela.

Curajul de a mă apropia definitiv de lumea lui Meyerhold mi l-a dat descoperirea lui Artaud. Întâlnirea cu Meyerhold a sfărâmat mai întâi mitul, apoi l-a depășit atât prin acuitatea mesajului, cât și a dramatismului său. Viața dar și opera lui Meyerhold mi-au apărut tot mai mult ca un slalom dramatic, contradictoriu până la sufocare în acel unic și apocaliptic timp de trecere la aventura spirituală a secolului XX. Director artistic al teatrelor imperiale, concomitent creatorul unor spectacole *off-off* sub pseudonim, înainte de revoluție; membru de onoare al gărzilor roșii după revoluție, dar și un soi de comisar politic al teatrului sovietic, temut, puțin înțeles, și finalmente asasinat sub acuzația de dușman al revoluției...; regizor care a ruinat cariera strălucită a marii actrițe ruse Komisarjevskaia și în

același timp inspiratorul, profesorul atâtor mari actori sovietici, elevul, colaboratorul lui Stanislavski apoi adversarul său estetic cel mai înverșunat, pentru ca, puțin înainte de uciderea sa, să reia planuri de colaborare cu fostul său mare maestru...; artist simbolist construind imagini reci și lipsite de sânge, apoi maestrul neîntrecut al teatrului acțiunii fulminante, apostolul unui teatru total atât de aproape de Artaud și atât de suspect lui Grotowski...

Meyerhold revoluționarul, bolșevicul de mai târziu, căuta adevărul despre teatru în tradiția sacră a spectacolului „Nô", în tradiția carnavalesc-iconoclastă a teatrului popular, de la *commedia dell'arte* până la *Kabuki,* și se angajează sub influența poetului avangardist rus Briusov, cu tot fanatismul său artistic, pentru formula acestuia a unei arte a „convenției conștiente". Mult inainte de apariția modei semiologice în judecata estetică, Meyerhold simte magia limbajului semnelor, a simbolurilor, a căror forță de expresie și a căror densitate de semnificație întrece cu mult resursele oricăror imitații ale „realului". El începe, ca și Artaud, să caute și să propage un limbaj propriu artei scenice, mobilizat de viziunea lui G. Fuchs, a eliberării teatrului de sub jugul literaturii.

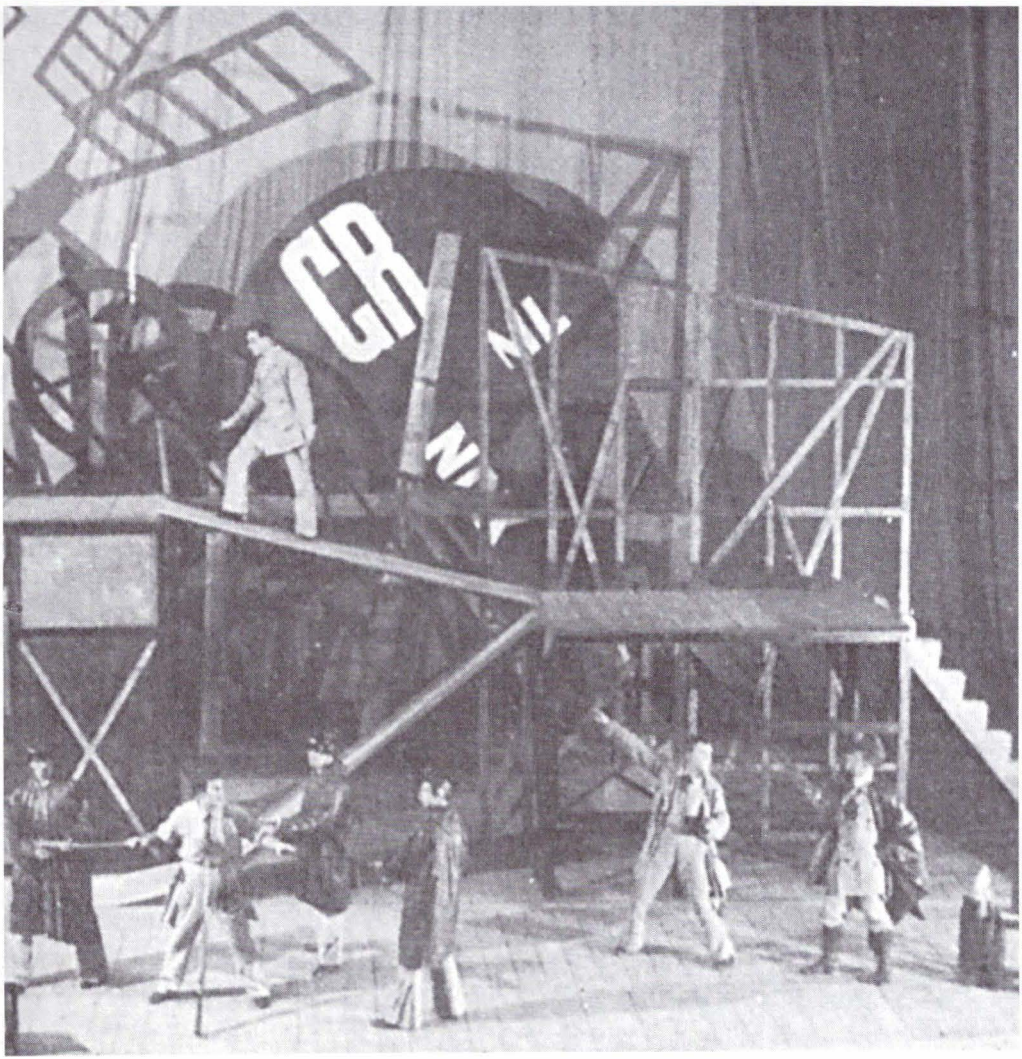
„M-am simțit ușor iritat când muncitorii, și ei iritați, transpirând aproape de consistența ignoranței lor, îmi arătau cu degetul un detaliu sau altul din decorul lui Meyerhold pentru *Misterul Buff* de Maiakovski și mă întrebau ce-ar putea să însemne tot acest vis... cu toate acestea în sala de spectacol ca și pe scenă domnea entuziasmul..." – notează Evreinov, rivalul lui Meyerhold. Nedumerirea proletarilor în fața spectacolelor sale nu l-a împiedicat pe Meyerhold să continue a adânci cercetarea naturii artei și a modalităților ei specifice de acțiune asupra spectatorilor. „Nu trebuie imitată viața în teatru, deoarece viața în teatru, ca și viața într-o pictură, are specificul său, care se găsește însă într-un alt plan decât cel al realității. Teatrul posedă propriile sale mijloace de exprimare, propriul său limbaj, cu care se adresează – inteligibil pentru toți – sălii de spectacol. Da, teatrul are legile și asocierile sale proprii. Cine spune că în teatru negrul e culoarea doliului? Nu, în teatru doliul e poate roz, iar negrul morții e aici simbolul unei bucurii extreme. Teatrul nu cunoaște perspectiva geometrică. Ca după o metamorfoză subită, s-au permutat aici toate nivelurile, iar toate obiectele au pierdut contextul lor curent. În teatru, spațiul nu mai are frontiere... teatrul poate sili timpul să curgă lent sau repede. El poate chiar, în anumite momente, să oprească timpul în loc..."

Această credință în forța autonomă a artei dramatice trebuia însă demonstrată. El declara scena un teritoriu al imaginației. „Opera de artă nu-și poate exercita influența decât prin intermediul imaginației. Iată de ce ea trebuie să tindă încontinuu să o activeze. Trezirea imaginației este condiția acțiunii estetice și, în același timp, legea fundamentală a artei. Iată de ce arta nu trebuie să dea totul, ci doar atât cât să plaseze imaginația în mișcare, lăsându-i ultimul cuvânt". Pentru a face posibilă o asemenea acțiune estetică se cerea un nou tip de actor, stăpân pe toate mijloacele de a incorpora imaginația artistică, nu numai

prin cuvânt ci și prin corpul său. Căutarea unor asemenea interpreți nu ajunge, ei trebuie formați, ajutați să devină capabil să stăpânească acel limbaj propriu teatrului. Instrumentul acestei noi formații de actori a căpătat denumirea de biomecanică. „Biomecanica este un sistem de antrenament pe care l-am elaborat pe temelia marii mele experiențe în lucrul cu actorii. Dificultatea centrală în joc constă în aceea că actorul este concomitent inițiator și executor, organizatorul materialului spiritual și materialul organizat însuși... Biomecanica deschide actorului drumul către o dirijare conștientă a jocului său, către o coordonare cu spectatorii și cu partenerul, către un joc cu scrutări de perspectivă ș.a.m.d."
Meyerhold continuă în paralel cercetări de ordin dramaturgic. Piese celebre din repertoriul clasic al literaturii ruse sunt transformate, acuitatea lor potențată până la maximumul suportabil. „Trebuie să luăm în considerație toate elementele cu ajutorul cărora am putea să ascuțim și mai mult un aspect tăios". Căutările lui încearcă să mobilizeze toate pârghiile unei acțiuni estetice gigantice. „Formele artistice revoluționare trebuie să absoarbă și să redea un conținut revoluționar puternic ce uluiește prin caracterul său divers și complicat". Decorurile sale sunt constructiviste, abstracte, sisteme de obstacole care solicită actorului întreaga sa capacitate de expresie scenică. Tensiunea exprimării tinde către paroxism. „E necesar să respectăm nevoia spectatorului de azi de a viziona un spectacol de teatru nu doar împreună cu trei până la cinci sute de persoane, ci împreună cu alte zeci de mii (ajunge să privim ce pline sunt stadioanele unde evoluează echipe de fotbal, volei, hochei). Spectatorul de astăzi vrea să recepteze energia pe care o așteaptă de la un spectacol de teatru, într-o tensiune pe care e în stare să o suporte cu mii de spectatori laolaltă și nu doar cu câteva sute de alți spectatori".
El folosește toate pârghiile ideologice și științifice, ca taylorismul american (metoda de organizare și optimizare a randamentului muncitorilor în producția industrială de masă), sloganurile propagandei bolșevice, numai și numai pentru a legitima cea mai importantă revoluție pentru el, aceea a expresiei teatrului și a acțiunii sale estetice.
Păstrând toate proporțiile, când mă gândesc la luptele duse împreună cu prietenii mei pentru a realiza spectacole ca *Umbra, Troilus și Cresida, Nepotul lui Rameau* sau, cel mai dramatic episod din viața mea în teatrul românesc, *Furtuna* de Shakespeare, interzisă după doi ani de repetiții (după ce înainte îmi fusese interzis *Așteptându-l pe Godot),* pot depune cu modestie mărturie că, energia, forța și credința pe care le-a mobilizat Meyerhold pentru a rezista până în 1938, trebuie să fi fost enorme. În ciuda atacurilor, în ciuda amenințărilor, el rămâne neclintit pe pozițiile unei estetici revoluționare într-o țară devenită polul spiritului mic-burghez agresiv și sângeros.
„Orientarea teatrului mic-burghez către un public care plutește în sfere mici-burgheze neagă spiritul proletar, refuză clădirea unui stat cu adevărat socialist și contribuția la desfășurarea revoluției mondiale. Dacă asta se cheamă

teatru proletar înseamnă că la noi nu există nici o republică socialistă, ci doar o sumă de asociații de locatari conduse de cine știe ce secretari-generali în fruntea unor comitete de bloc...". A fost mult mai rău decât degradarea unei revoluții la nivelul trivial al unei asociații de locatari. Totul s-a transformat într-o vânătoare de vrăjitoare, milioane de intelectuali, dar și de oameni simpli au fost măcelăriți și torturați într-o societate sub domnia arbitrariului și a dezumanizării. Printre victime, regizorul și actorul Vsevolod Meyerhold.

Dacă încerc astăzi să înțeleg de unde a găsit acest om chinuit și entuziast puterea, dar și lipsa de scrupule, să supună întreaga sa existență teatrului nou, nu pot decât să mă gândesc la o interpretare estetică genială, rar citată, din



Scenă din ***Încornoratul magnific***
de Crommelynk

scrierile lui Lessing, care definește sarcina fundamentală a poeziei prin încercarea neîntreruptă de a transforma semnele arbitrare ale limbajului, care sunt cuvintele scrise sau vorbite, în semne naturale, existențiale: „Poezia trebuie să încerce neapărat a înălța semnele arbitrare, pe care le folosește, la rangul unor semne naturale; numai așa poate să se deosebească de proza obișnuită și să devină poezie. Mijloacele prin care ea o săvârșește sunt: sonoritatea cuvintelor, ordinea cuvintelor, măsura silabelor, metaforele..."
Însemnătatea eforturilor, fără cruțare pentru sine și pentru alții, de a dărui convențiilor scenei acuitatea vitală și demnitatea simbolurilor profunde ale existenței umane, asumarea funcției unui laborator al omenescului care să ne dezvolte sensibilitatea și înțelegerea doar pentru noi înșine, a fost în mod tragic și grotesc confirmată de întreaga istorie a secolului, pe care în curând îl încheiem, de întreaga viață contradictorie și dramatică a lui Meyerhold, iar uciderea lui confirmă necesitatea acută de a o continua.

„Palma" – studiu de biomecanică pe acoperișurile Moscovei (anii '20)
(din arhiva Béatrice Picon-Vallin)

Thomas OSTERMEIER

Tânăr regizor german, format la celebra şcoală de teatru berlineză „Ernst Bush", a urmat stagiile de biomecanică ale lui Ghenadi Bogdanov, un discipol al lui Meyerhold, şi a debutat ca asistent de regie al lui M. Karge. În 1996, Thomas Langhoff, director al lui Deutsches Theater, îi propune să conducă, alături de un alt coleg de generaţie şi format la acelaşi sistem, Christian von Treskow, pe un teren viran de lângă teatru, Die Barake (Baraca de Teatru), un teatru „alternativ", care practica provocarea, violenţa şi un repertoriu de inspiraţie socială. Din ianuarie 2000, Thomas Ostermeier, la numai 32 de ani, este numit director al prestigioasei Schaubühne din Berlin (dirijată odinioară de Peter Stein). Ultimul spectacol: *Moartea lui Danton* de G. Büchner. (Reproducem câteva fragmente din textul trimis de regizor pentru colocviu.)

Câteva reflecţii despre importanţa biomecanicii, astăzi

Teatrul uită din ce în ce că este o formă ce are anumite reguli şi mecanisme. Credinţa în spontaneitate şi uşurinţa cu care se fabrică starurile cinematografice de pe o zi pe alta fac să se uite că arta actorului este arta unui artist care creează în mod conştient o disciplină ce trebuie învăţată şi dezvoltată.

Ca şi pe vremea lui Meyerhold sau chiar mai mult decât atunci, circulă credinţa vie în societate că toate problemele provin din probleme psihologice şi că ele pot fi rezolvate prin psihanaliză. Această credinţă are un impact considerabil asupra tinerilor actori. În şcolile de artă dramatică elevii sunt, mai întâi de toate, confruntaţi cu profesori care îi fac să creadă că în meseria lor cheia consistă în a revela sentimente şi emoţii din subconştient, fără să le ofere însă nici un instrument pentru a arăta aceste emoţii. Ca urmare, vedem mulţi actori care urlă pe scenă aşteptând emoţia justă fără să reuşească să arate urma vreunei emoţii. Nu există, deci, nici muzică, nici sens al ritmului pe scenă, dar actorii cred că ei îşi exprimă în mod autentic emoţiile şi ajung să uite complet publicul de teatru căruia trebuie să i se adreseze şi pe care trebuie să-l intereseze. La capătul a câţiva ani de lucru după această metodă isterică, tinerii actori sfârşesc fie prin a suferi de boli mentale, fie prin a-şi pune întrebări despre un astfel de sistem ce le permite să vorbească în numele lor de artist şi de actor.

Tinerii au o mare disponibilitate pentru mânie şi ei caută mijloacele de a o exprima. Ceea ce putem învăţa de la Meyerhold este să exprimăm mânia fără să fim cuprinşi de furie, sau să povestim o istorie despre societate şi politică fără să provocăm plictiseala. Pentru aceasta nu trebuie să ne fie frică să distrăm publicul când vrem să spunem ceva foarte serios. Nu trebuie să ne fie frică de umor, de momente de comedie burlescă şi absurdă când vrem să povestim o istorie tristă şi tragică. Sau, pentru a relua un termen de Meyerhold, nu trebuie să uităm contrapunctul. Să ne gândim la cântece, la muzică şi la o *stare de uşurinţă,* de „légéreté". Biomecanica este visul actorului zburător.

CORESPONDENȚĂ

„N-am călătorit, n-am fost bogat, n-am avut femei prea frumoase, n-am fost înțeles și nu prea am înțeles vremea și vremurile mele. Am trăit într-o cochilie intelectuală, nu pentru că îmi era frică de frig, ci pentru că cineva mă tot lovea peste coarne. N-am văzut marea decât în filme, n-am fost la Paris, nu l-am cunoscut pe Călinescu. Războaiele le-am făcut, le-am câștigat; bătăliile mele le-am pierdut, toate. Copiii mi-au murit. Soția m-a părăsit. Tata a plecat dincolo, casa părintească a ars (în ziua înmormântării). Volumele de proză au fost date la «topit»; piesele aruncate la coș; filmul declarat rebut. Fișele arse; publicațiile vechi, la fel... Prietenii mei cei mai buni m-au trădat. Cu Dumnezeu sunt într-o corespondență bizară și capricioasă, pădurile le-am uitat, copilăria o regăsesc numai în somn.
Moartea se apropie ca o țigancă hoață și urâtă. În fiecare zi sună la ușă și fuge...“ [Într-o zi a anului 1989, n-a mai fugit. *n.n.*]

Ion D. SÂRBU

Ion D. SÂRBU către N. Carandino

Craiova, 16 august 1975

Jur, în această scrisoare nu mă voi abate de la tema cu care, de mult, te amenințe: teatrul. Sufăr din copilărie de o boală a parantezelor, a ocolului. Mă trimitea mama după oțet la mătușă-mea, eu ocoleam trei uliție, treceam peste Jiu, căscam gura la locomotivele de la uzină,...uitam de oțet, de mama... „Ăsta-i bun de trimis după moarte“..., zicea tata care, cred, se uita la mine cu milă și neputință... Mai târziu, profesor fiind, elevii mei constatau că niciodată, în foarte încărcatele mele prelegeri, nu reușeam să ajung la subiectul lecției. Introducerea, explicarea termenilor, asociațiile – ce mi se păreau și necesare și îmbietoare – făceau, ca în loc să călătoresc eidetic, pe firul apei, spre Dunărea sintezelor comode, eu mereu îmi risipeam „sistema“ didactică urcând, ca păstrăvii, către izvoare...
Ocolul în viață, paranteza în gândire, îndoiala în comportamentul moral (și religios) mi-au deschis poarta filosofică spre acea „Philosofie des Als Ob“ (Vaihinger) spre „Symbolen und Wandlungen der Libido“ (K.S. Jung) etc., spre... cu alte cuvinte, acel amețitor și amenințător univers al *metaforei*.

(Înțelegând prin „metaforă" un univers epistemologic legat de ceea ce am putea numi „cunoașterea indirectă"). Epitetul, comparația, alegoria, toți tropii din stilistica literară, miturile, legendele, simbolurile de zi și din somn, animismul metaforic al mentalității infantile... sau primitive... sau folclorice... sau patologice, gândirea magică, mistică, specificul legat de eficacitatea științifică a unor noțiuni „metaforice" ca gravitate, coeziune, atom, inerție, revelațiile unor „ficțiuni utile" – vezi Ernst Mach, Lenin – legate de simboluri matematice ca „zero", „infinit", „radical", „integrală", etc. – toate aceste forme-metode *de a ajunge la esență printr-un ocol* m-au îndemnat în anii când lucram la o plasă de pescuit ceresc, să-mi cultiv rătăcirile și să frecventez cultura, cu certitudinea că numai metafora și metamorfizarea ne pot asigura trăirea caleidoscopică a vieții și istoriei. Intuisem, la un moment dat, o definiție a omenescului legat de mistic = (egal) între realitate și vis, obiect și imagine, semn, semnificant și semnificație. Dar...

Să nu ne rătăcim. (Acest „das Metaphirische" se confundă în viața mea cu prima dragoste, cu primul copil – care a murit după șapte zile fiindcă...). Fiindcă totul se leagă, nimic nu e întâmplător; „karma" vieții noastre moderne ne împiedică să vedem corelațiile prin care – dincolo de epiderma studiată la fizică și la biologie – ne-am putea integra în armonia întregului, în contractul nostru astral de coerență pașnică atât cu spaima relativității timp-spațiu cât, mai ales, cu ridicolul obligației de a veni *pe* lume, de a pleca *din* lume, de a primi un nume venind și de a lăsa în urmă un Nume, după plecare...

De la problema metaforică la Teatru nu e decât distanța unui „ergo" logic. La mine a contribuit și computerul planificației biologice. Cadrele cerești m-au îndrumat spre diferite meserii care s-au învârtit, mereu și mereu, în jurul vieții ca teatru și a teatrului ca viață. Am fost 2–3 ani profesor de istoria literaturii dramatice (Cluj), asistent de estetică și filosofia culturii (dar predam Istoria Artelor Plastice), am scris doi ani cronică dramatică, un an am fost șef de producție, opt ani secretar literar și, mai nou, un promițător autor dramatic. Regie nu am încercat din pudoare și respect pentru literă, iar actorie nu avea rost să fac: formidabila mea memorie din copilărie, nu știu cum, nu știu de ce, a încetat la 35 de ani de când, chiar dacă improvizez ușor în oratoriile mele, sunt incapabil să învăț pe dinafară mai mult, să recitesc fidel un vers, o frază, un citat... Așa că rămân la cotidiana *commedia dell'arte*, care m-a specializat cu improvizarea și cu îndemânarea de a primi lovituri în spate și bastoane hilariante, fără să crâcnesc.

Și totuși... am jucat pe scenă. Am și câteva fotografii, mă uit la ele cu uimire. *Pufușor și mustăcioară*: țin minte că partenera mea se înecase cu un oscior și eu trebuia să alerg după un medic... (Acest rol m-a lansat în școala primară.) Am fost, pe rând, *moș Andrei* care își trimitea copiii să moară la Oituz... și,

culmea, am interpretat pe *Ecaterina Teodoroiu*, cu chipiu și epoleți (dar cu pantaloni scurți – ce să-i faci); muream împușcat de nemți, cu tricolorul în brațe. Tata era revoltat, credea în Internaționala a II-a, considera orice fel de naționalism o trădare a „cauzei", mama, cehoaică-nemțoiacă, a trecut de îndată, cu arme și bagaje, în tabăra șovinismului regățean, fiind absolut alături de eroina de la Jiu (care era fiul ei). În liceu, două roluri: *Ariciul*, în *Ariciul și Sobolul* lui V. Eftimiu și *Lică* în *Dezertorul* de M. Sorbul.

Aici, totuși, te rog să-mi permiți o paranteză. Fiind foarte, foarte singur (cu lunile, nimeni nu-mi călca în casă), mi-am refăcut, încet-încet, abilitățile de celulă, acele complicate metode prin care poți ucide tăcerea și singurătatea prin dialog și intensă activitate interioară. (Așa se explică, cred eu, că îndată ce beau o votcă, mă reped la telefon: celălat Sârbu simte nevoia să cheme oamenii, să-i iubească, să-i audă măcar). Procedez, diminețile, și la inventarierea, să zicem, la „analiza" viselor avute peste noapte (a celor legate de destin, prin spaimă și disperare). Astfel, sunt în măsură să îmi circumscriu fișa psihanalitică, prin enumerarea celor trei categorii de vise, care revin mereu, care în infinite variante, îmi explicitează fața nevăzută a lunei.

I) Visez război; sunt soldat, rătăcesc trenul, *pierd bagajele*.

II) Sunt arestat. „Iarăși"? Urlu în vis. Mi se pare că-mi și număr în vis arestările, am ajuns la 41 sau 42, rătăcesc în barăci cu fecale uscate (da!) și aștept decretul de amnistie. Plâng mult.

III) Vine bacalaureatul, nu știu la matematici, am uitat toate formulele chiar și tabla înmulțirii... Dar asta, mai rar. Mai des, un sinonim al acestei para-amnezii: *visez că trebuie să intru pe scenă*, nu știu rolul, l-am pierdut, nu l-am învățat, știu numai prima replică, „Eu sunt *Lică Trubadurul*: mă cunoașteți?". Voi intra șchiopătând în lumina scenei; dinspre întunericul rampei respiră hăul amenințător al publicului (ca o gaură neagră): „Eu sunt *Lică*, trubadurul", atâta știu, dar până să răsune împușcăturile din final, eu am o mulțime de replici de spus, pe care le-am uitat, definitiv. irevocabil și, totuși va trebui să intru în scenă, să joc până la capăt...

Bineînțeles, acest vis e muma celor din grupa I și II... Eu fac parte dintr-o generație total nepregătită pentru viață. Istoria m-a surprins cu o singură replică învățată, și aceea ridicolă și funestă. De aici, toate corolarele de frustrare, de rătăcire, de pierdere (a trenurilor și hainelor...).

În 1943, de 8 mai, un grup de discipoli favoriți ai lui Lucian Blaga ne-am hotărât să-l vizităm acasă și să-l felicităm de ziua nașterii. Șeful nostru era Radu Stanca; urmam, pe rând, Negoițesu, Doinaș, Sârbu, Regman și, pare-mi-se, Ion Oana. Blaga s-a bucurat – în felul său discret și olimpic. Doamna Blaga, ca orice soție de geniu, zgârcită și distinsă, ne-a oferit checsuri? și mere. Blaga, mai generos, a scos de undeva o sticlă cu un format

ciudat și ne-a spus, turnându-ne cu evlavie în niște pahare de cristal: „E Curaçao, cel mai bun liqueur portughez, l-am adus din Lisabona"... Emoționați, am ciocnit, i-am urat cele de cuviință... apoi am gustat minunea portugheză. Stupoare. Apă chioară, nici măcar apă proaspătă. Ce era să facem? Am tăcut, am băut și al doilea pahar, pe urmă, politicoși și fâstâciți la culme, am plecat... Probabil că Lulu a observat pe fețele noastre că ceva nu e în ordine cu Lisabona, pentru că a doua zi, prin curierul rectoratului, ne-a convocat la el acasă. La orele cinci fix, eram iar împreună la aceeași masă. Tot checsuri, tot mere și aceleași pahare de cristal. Blaga zâmbea misterios și ne explica ușor jenat, că are un nepot bețiv care i-a golit sticla pe ascuns și a pus apă în loc; să-l iertăm, n-are nici o vină, dar azi ne va oferi celebrul Curaçao dintr-o sticlă-virgină, verificată.

Într-adevăr, liqueur-ul era bun, dulce, habar nu am cum era, în orice caz, era liquer și nu apă stătută.

Și atunci, într-o clipă când am tăcut cu toții, Blaga ne-a spus următoarele: „Ce fel de generație veți fi, nu știu: ați băut apă și nu ați avut nici unul curajul să spuneți că e apă și nu liquer". Am tăcut. Avea dreptate. Stanca cultiva harul replicilor istorice – răspunse, totuși: „Domunule Profesor, ce să-i facem: suntem o generație crescută de niște profesori care ne dau liquer și nu știu că e apă". Poate că ți-am povestit acestă întâmplare, poate că ți-am și scris despre ea, într-o scrisoare. Blaga a murit, a murit și Stanca. Curaçao-ul portughez nu se știe ce va ajunge până la urmă, eu însă, de câte ori încerc definiții ale generației mele (de „trubaduri șchiopi") țin neapărat să povestesc acest schimb de replici ce a avut loc lângă un pahar de adevăr, într-o clipă când se alegeau, la cumpăna apelor, drumurile secolului nostru.

Iartă-mă dacă te-am plictisit; dar nu tot ce am trăit e amintire și nu orice amintire merită să fie scrisă. Deocamdată, însă, generația mea își poartă trecutul în geanta prospectelor de viitor. N-aș vrea să ne pomenim pierzând acesta geantă, într-o gară stupidă în care așteptăm schizofrenic un tren albastru, pe care nici măcar nu l-am visat vreodată... (Negoițescu, îmi scrie, a început în „Viața Românească" să-și publice corespondența cu Radu Stanca.)

Am recitit, în zilele trecute, jurnalul meu de campanie din 1944. (Iași, martie–23 august). Am acolo, creionate în grabă, *dar pe viu*, câteva momente și câțiva oameni ce merită să reînvie... Noaptea când nu dorm, mă întorc adeseori pe acele câmpuri ale morții, să-mi caut eventualitatea pierdută... Dar, de obicei, fug de cimitire și gropi cu cadavre, spre a-mi întâlni iubirile tinereților mele... (Nu, nu am uitat: despre teatru, numai despre teatru în acestă scrisoare.) Cum îți spuneam, fiind scutit oficial de orice rigurozitate științifică, îmi pot permite luxul de a crede sincer că trăim conform unui „hazard" planificat în cele mai mici amănunte. Când am constatat „experimental" acest foarte subiectiv

adevăr, am urlat, ca Rilke: „Ich bin in der Gnade", ca mai târziu să mă conving că Grația aceasta nu e decât reflexul în afară al curăției dinlăuntru... Cu toate riscurile unui calcul greșit, viața mea nu mi s-ar părea deloc interesantă (din contră, grotescă, abjectă, cretină și urâtă), dacă nu aș reuși s-o gândesc că este *punctată la cotituri cu atomi marcați de destin*.

Deci: scap în 22 august, din linia I – Iași, din iadul unui bombardament cumplit. Fug, eu și trei camarazi. Cu o mașină ajungem la Adjud. Părăsim mașina și o luăm pe jos, ocolind patrule de jandarmi (ce aveau ordin să tragă în așa-zișii „fugari"). Trei zile peste munți, apoi un tren forestier, nu mai țin minte cum am ajuns până la urmă în gară la Brașov. Urcăm într-un eșalon militar ce evacua niște răniți. Auzisem declarația regelui – dar haosul era atât de mare, că nu doream decât să ajung acasă, cât mai departe de tunuri și tancuri... La Rupea, trenul e ocupat de germani, toți românii făcuți prizonieri... Ni s-au luat armele, bagajele, centura. În Sighișoara, paznicii mei stăteau pe rama ușii vagonului de marfă, gara era plină de săsoaice pistruiate și plânse. „Heimat deine Sterne..." le aduceau flori și alimente învinșilor... Am sărit peste capul nemților în grămada de muierlâc... Nemții au tras, dar în aer, gara era plină de lume. Eu, fuga; vreo zece tineri hitleriști după mine... Nu m-au ajuns. Din cimitirul vechi am reușit, peste noapte, s-o iau spre Agnită. Apoi Sibiu... Dar fără acte, fără bani, fără cămașă curată; ce era să fac? Între Sebeș–Alba și Vinț, ne mitraliază un avion german. Scap, deși eram pe acoperișul vagonului... Disperat, flămând, o iau peste dealuri și, spre seară, în 25 august 1944, ajung în comuna *Cioara* (între Cugir și Vinț), unde trag la prietenul meu, coleg de filosofie, Ion Oana.

A doua zi, refăcut, spălat și bine hrănit, ieșim în sat. La școală (sălile goale, pustii) – trăiesc cea mai mare emoție de după...eliberare. Primul om pe care îl cunosc este...Victor Ion Popa, directorul trupei „Muncă și Lumină", care se găsea refugiat cu întreaga sa „echipă" în această bogată și ferită așezare românească. (Să se știe, istoria românilor consemnează o singură bătălie pentru Reformă, cea a popii Sofron din Cioara, la 1590...)

La Petroșani, unde am făcut liceul, nu am văzut decât patru piese în opt ani. Doar Tănase venea în fiecare an, i se plătea o primă de către directorii societății... Alte teatre, greu și rar se abăteau. De aceea, nu e de mirare, pentru mine, miracolul scenei, revelația cuvântului viu rostit de actori se lega de Victor Ion Popa, acest apostol al luminării provinciei. *Roata în patru colțuri* (prima piesă sovietică), *Cămila trece prin urechile acului*, *Orașul fără avocați*, *Dincolo de zare* – cam acestea au fost spectacolele pe care le-am văzut între 1933–1939. Citisem și două romane: *Velerim și veler*, *Doamne* și *Maistorașul Aurel*. Toate aceste amănunte îți lămuresc emoția ce am avut-o cunoscându-l, asistând la repetiții, plimbându-ne sau luând masa

împreună. Victor Ion Popa nu avea frenezie, mi se părea suferind, obosit și amar. Maria Mohor (parcă așa se numea soția lui) nu-l părăsea o clipă: ceva, în acestă căsnicie, mirosea a condamnare și fără de apel ispășire a unei tainici erori. Frumosul și elegantul „lord" al echipei era Geo Barton, „eine leere Persönlichkeit", de braț cu o vetustă umbră al cărei nume îmi scapă... Și erau, pe lângă acești mai vârstnici actori, două dive: Raluca Zamfirescu, (care recita frumos) și... și... o altă actriță de care, pe loc și mortal m-am îndrăgostit ca un Werther postbelic. Eram tânăr, 25 ani, în anul IV la Filosofie, după patru ani de război (Odesa, Crimeea, Stalingrad, Iași), trei răni, un tifos, un prizonierat, o evadare, două dezertări, etc..., mă uitam atent la fata asta care era ca un mac într-o holdă. Cultura mea sentimentală se baza, în mare parte, pe romanele lui Teodorenu, Lascarov-Moldovanu, Drumeș, Cezar Petrescu. Vorbe, vorbe, vorbe și priviri și frică și gesturi mărunte devenite mituri în fantezie. Sirop și stele, poezii șoptite sub o salcie, un trandafir adus seara și depus pe pervazul pridvorului... Mă cățăram greu, noaptea, spre geamul ei: zidul era gros, casa veche avea ferestre mici, zăbrelite. Era dumnezeiască în cămașa ei de noapte, o țineam de mâini, veneau spre nările mele flămânde efluviile de rai ale respirației ei de femeie caldă și dornică... Țin minte o rochie roșie cu buline negre, buze roșii, păr negru, un mijloc de vestală și niște ochi în care duioșia părea ironică și ironia era ca o cravașă dulce. Mereu fugea, scăpa, nu reușeam s-o cuprind, s-o mușc, s-o opresc. Acum știu că se juca cu foamea mea, era cea mai frumoasă fată din câte am cunoscut, avea 20 de ani; eu, sergent de artilerie, student în drept și publicist, în cizme ce puteau, tuns chilug și ușor dezertor... Cu toate acestea, după mulți ani, amintirea acelor câteva zile, câteva seri, pe care le-am suferit în umbra divină a frumuseții ei superbe și invoalte, mi-au rămas în inima mea – pe atunci curată ca lacrima – ca o călătorie magică prin Arcadia, de mână cu Euridice. Fiindcă, și azi îi aud glasul recitându-mi molcom Eminescu, Bacovia, Arghezi; și mă bucur acum, când însemn aceste rânduri, că pot aluneca înapoi spre acele înfiorate clipe în care după ce am cunoscut moartea și spaima de moarte, mi-am răcorit arsura anilor tineri lângă această minune care era și poezie și teatru și dragoste: și întâlnire și despărțire și bucurie și, mai des, multă, multă, dulce suferință.

Numele ei de familie l-am uitat. L-am uitat și pe Oana care a făcut între timp o foarte stranie carieră universitară. Cioara se cheamă azi Sălișteș și are o echipă de dansuri populare.

Acum doi ani, Naționalul din București a venit în turneu la Craiova cu nu mai țin minte ce piesă (sau recital). Pe artistele emerite le-am invitat la direcțiune pentru omagiul protocolar: cafele, coniac. Am fost gazdă, am vorbit, am ciocnit.

Și în acea clipă, fulgerător, mi-am dat seama (după 30 de ani) că *ea este*. Aceiași ochi, același zâmbet, același glas adânc, catifelat. Era să leșin, dar nu

am spus nimic. Nici atunci și nici cu alte ocazii. Îți scriu doar ție, tinere al meu frate, ca după moartea mea, să-i amintești de mine, mulțumindu-i pentru acele zile de „eliberare".
O cheamă... *IRINA RĂCHIȚEANU.*

În ***Năpasta***
de I.L. Caragiale

INTERVIU

Szenkálszky ENDRE:

„O gură de aer proaspăt"

Domnul Szenkálszky Endre este un bărbat înalt, impunător. La 85 de ani, stă mai drept decât mulți dintre noi, are o ținută impecabilă și o agerime a spiritului și a trupului care stârnește admirație. Joacă tenis cu colegii mai tineri.
Unii își amintesc, cred, de bătrânul Firs din spectacolul premiat de UNITER în 1999 – Livada de vișini de Cehov, în regia lui Vlad Mugur. Era Szenkálszky Endre. Care e mândru că acum începe, pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj pe care n-a părăsit-o niciodată, a 61-a stagiune. A interpretat roluri importante în piese contemporane și clasice, a regizat spectacole de tragedie antică – *Prometeu înlănțuit*, Eschil; *Oedip*, *Filoctet*, *Electra*, Sofocle; Ifigenia în Aulis, Fenicienele, Euripide. A fost Petruchio, Richard III, Othello, Duhul lui Hamlet și Actorul în *Hamlet* de Shakespeare, Kostâliov într-un Azil de noapte montat de Harag György etc. etc. În preajma sa, parcă și aerul e mai proaspăt...

Constantin Paraschivescu: *Domnule Szenkálszky, de când jucați teatru?*
Szenkálszky Endre: Din anul 1937. Primul contact l-am avut la Arad, în stagiunea 1937–1938, unde un director foarte conștiincios n-a mai putut să plătească actorii și trupa s-a desființat.
C.P.: *Vă mai aduceți aminte de primul rol pe care l-ați jucat acolo?*
S.E.: Eu am fost chiar atunci mobilizat în armată, aici în Cluj, la artilerie. Când a fost omorât primul-ministru Duca, noi am fost mobilizați și n-am putut fi prezent la 1 septembrie la Arad, ci abia în octombrie, când m-au lăsat la vatră. Trupa teatrului din Arad juca la Târgu Mureș o comedie muzicală nevaloroasă. Directorul mi-a cerut într-o zi să intru seara în spectacol, deși eu nu știu nici să cânt, nici să dansez. A fost foarte slab.
C.P.: *Dar ați cântat și ați dansat...*
S.E.: Am cântat fals.
C.P.: Ce s-a întâmplat după Arad?
S.E.: Am jucat într-o mică trupă care mergea în întreg Ardealul, acolo unde nu era teatru, un an de zile, '38–'39. În 1939, a fost iar o mobilizare și eu am fost trimis la Cluj, unde, spre norocul meu, n-am fost încorporat. Și directorul Teatrului

maghiar, domnul Kadar, m-a căutat și mi-a propus un contract. La 1 septembrie 1939, am fost angajat la Teatrul Maghiar din Cluj.

C.P.: *N-ați mai plecat de aici...*

S.E.: N-am mai plecat. Am fost chemat la Budapesta, n-am mers.

C.P.: *După câte înțeleg, ați venit în teatru fără să faceți o școală de teatru undeva, nu?*

S.E.: Pe atunci nu era...

C.P.: *Nu era Institut.*

S.E.: Dar, spre norocul meu, lângă Teatrul Maghiar era o școală particulară de teatru, de doi ani. Și din 1935 până în 1937 am frecventat cursurile acestei școli.

C.P.: *Aici, la Cluj, ați jucat roluri importante în multe piese din repertoriul universal, clasic și contemporan. Cum se juca atunci?*

S.E.: Dacă fac o paralelă, în primii doi ani noi repetam cel mult cinci–șase zile. Și gata. Din 1949, am avut posibilitatea să repetăm câte trei săptămâni. Și au fost câteva spectacole foarte reușite.

C.P.: *Vă mai amintiți ce spectacole, ce roluri?*

S.E.: Chiar de Shakespeare: *Femeia îndărătnică*, unde am jucat un rol principal, *Petruchio*; *Romeo și Julieta*, pe *Călugărul Lorenzo*; *Richard III*, rolul titular; *Othello*, tot rolul titular. În *Antigona* am interpretat rolul regelui *Creon*, apoi în *Scrisoarea pierdută* am jucat...

C.P.: *Cațavencu?*

S.E.: Nu *Cațavencu*. O să râdeți – *Cetățeanul turmentat*. N-a putut să fie distribuit cineva și am zis: „Dați-mi mie rolul". Și am avut succes.

C.P.: *De la rolurile din Shakespeare interpretate atunci, la rolul interpretat acum doi–trei ani, când a avut loc premiera spectacolului „Troilus și Cresida", e o diferență de joc, de interpretare? A fost o diferență pentru dumneavoastră?*

S.E.: A fost. În toți anii ăștia, noi am evoluat, s-au produs mari schimbări.

C.P.: *Cum vi se pare teatrul astăzi – și teatrul maghiar, și fenomenul teatral în general, românesc și din lume?*

S.E.: După părerea mea, directorii de scenă caută... nu știu cum să explic... cum putem să...

C.P.: *Creați ceva nou?*

S.E.: Nu. Cum putem să ajungem la public și ce vrem să spunem despre o piesă care a fost scrisă cu patru secole înainte.

C.P.: *E o tendință modernă. Vă satisface?*

S.E.: Da. M-am întâlnit cu talentatul regizor Tompa Gábor aici, după ce a absolvit institutul în București. Și m-a distribuit într-un rol mic în piesa lui Bulgakov *Ivan cel Groaznic*. De la colegii mei auzise că e foarte greu să lucrezi cu Szenkálszky.

Și chiar el a declarat că primul care a înțeles piesa a fost Szenkálszky. Am fost distribuit apoi într-o piesă chinezească, unde am jucat cu succes un rol de bătrân, după aceea în *Hamlet* și în *Troilus și Cresida*.

C.P.: *Dar cu Vlad Mugur cum ați lucrat? În „Livada de vișini"?*

S.E.: Vă mulțumesc pentru întrebare. Chiar am vrut să spun că am avut noroc să-l întâlnesc pe Vlad Mugur. Prima dată, în rolul *Firs* a fost distribuit un tânăr actor. Mugur și-a dat seama că n-a făcut bine distribuția, a întrerupt repetițiile și în stagiunea următoare a venit la mine și mi-a spus: „Nu te superi că n-ai fost distribuit dumneata!". Și mi-a dat rolul. Când era director la Teatrul Național din Cluj, eu eram director aici și l-am chemat să regizeze câteva spectacole. Mă bucur că după treizeci de ani pot să joc în spectacolul lui.

C.P.: *Ce vă doriți acum?*

S.E.: Mai întâi, vreau să mulțumesc lui Dumnezeu că pot să joc, dacă mai trăiesc – pe aceeași scenă, unde mi-am început a 61-a stagiune, sub îndrumarea lui Tompa Gábor, Vlad Mugur și mai tinerii regizori, ca Dragoș Galgoțiu, cu care am lucrat armonios la piesa lui Shakespeare *Furtuna*.

C.P.: *Ce ați jucat în „Furtuna"*.

S.E.: *Gonzalo*. Viața mea e scena. Și mai joc tenis de câmp cu cei mai tineri cu 30–40–50 de ani.

Constantin PARASCHIVESCU

SPECTACOLE

Constantin PARASCHIVESCU

Frunze pe apă

În iunie 2000, directorul Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești, domnul Lucian Sabados, ne invita la inaugurarea Sălii Studio din centrul Capitalei, Teatrul „Hanul cu tei". Amplasat într-o clădire cu iz arhaic din secolul XVIII, lângă Lipscani, unde de un deceniu se află galeriile de artă cu același nume, cu un patron ambițios, Mihai Voicu, actor și lector universitar în domeniu, care nutrește gândul de a edifica aici un adevărat centru cultural. Organizează expoziții, lansări de carte, concerte „de prânz" și anunță deschiderea unui post de radio.

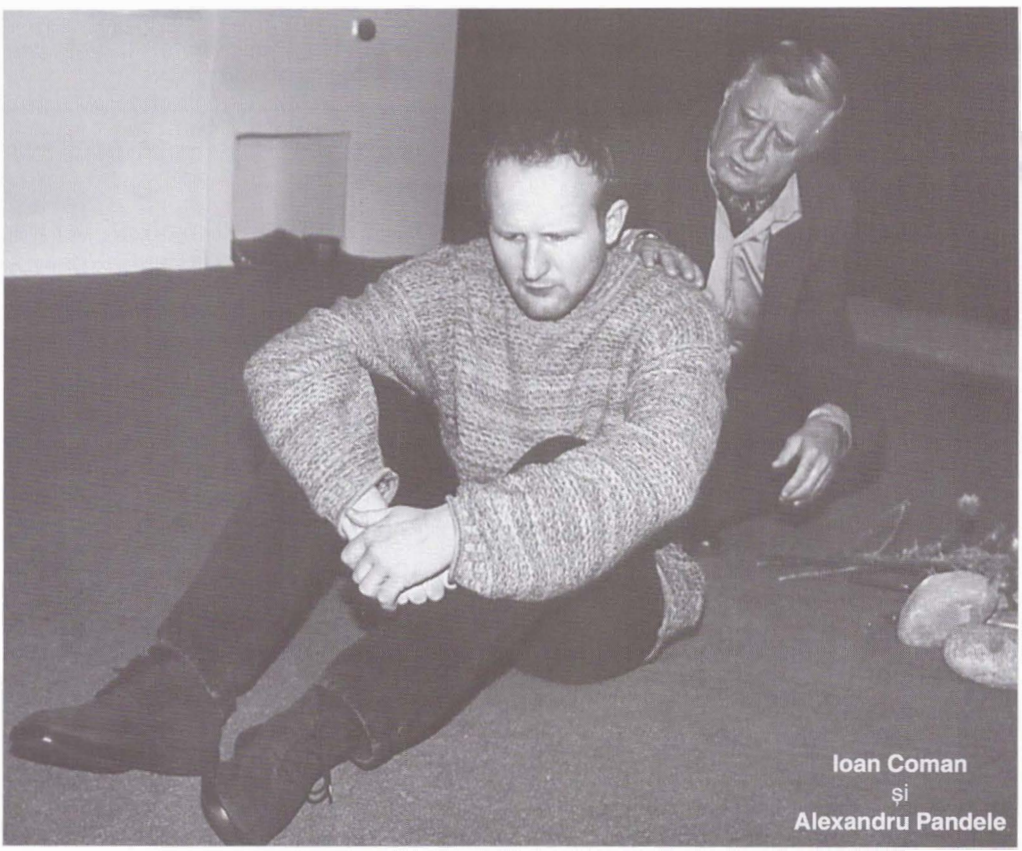
Ingenioasă idee! Cu un surâs șugubăț, domnul Sabados ne invită să urcăm niște trepte, trecem prin niște săli la etajul întâi – cu obiecte pe lângă care e bine să nu zăbovim – și intrăm într-un spațiu drapat în pânză neagră unde e *jucăria* – teatrul. Practicabilele în trepte, pernițe. În loc de scenă, un spațiu de joc de câțiva metri; decor – un simplu panou. Fără să vrei, zâmbești puțin – aici eticheta cade, devenim un pic copilăroși. Cu actorii la câțiva metri ne-am mai obișnuit, dar cu teatru modern într-o incintă arhaică și un spațiu-jucărie, parcă nu încă... „se dorește, astfel – spun realizatorii proiectului în foile de program – cristalizarea unui repertoriu alternativ celui de pe scena din Ploiești, în care modernitatea scriiturii dramatice și a abordării spectacologice să reprezinte, firește dublată de valoare, principala caracteristică estetică".

Textul spectacolului inaugural, *Cafeaua domnului ministru* de Horia Gârbea, împlinea condiția modernității, printr-o logică aforistică nuanțată și esență parodică. Abordarea spectacologică, în parte – mi s-a părut atunci că trei personaje evoluează în tot atâtea stiluri.

Textul premierei absolute actuale, *Conversație după înmormântare* de Yasmina Reza, e și el de o modernitate conturată, surprinzătoare chiar, iar spectacolul împlinește fericit condiția, sub semnătura regizorului Cristian Juncu.

Cine este Yasmina Reza? Autoare dramatică, născută la Paris în 1957, dintr-o familie care a emigrat din Samarkand după revoluția bolșevică. A scris cinci piese în zece ani, ne informează foițele-program, premiate în câteva rânduri și jucate în mai multe țări. Debutează chiar cu această *Conversație după înmormântare*, în

1987, „pe când avea 20 de ani" și Fortuna îi dăruie trei coroniţe – premiul Molière pentru cel mai bun actor, premiul SACD pentru noile talente și un premiu al Fundaţiei Johnson (dar, atenţie: în 1987 nu avea 20 de ani, ci 30!). Suprinzătoare e acurateţea modernă a expresiei în conturarea unor tipuri și stări psihologice. Nu e dramă, e schiţarea unor reflexe, diverse și aparent confuze, din comportamentul unor personaje după trecerea în nefiinţă a celui ce le-a fost părinte și prieten. Crochiu subtil și incisiv despre convenţiile vieţii la căpătâiul unei alte convenţii care s-a stins, cu cine știe ce autoritate. Cei ce rămân pun câte o piatră pe mormânt și-și continuă traiul în același ritual convenţional de elanuri mărunte și prejudecăţi, fără vlagă, fără voinţa de a schimba ceva. *Se comentează*, nu se definesc printr-un act energic și de aceea profilul lor e contradictoriu, dominat de împrejurări. O relaţie amoroasă între *Alex* și *Eliza* se destramă, dar se naște alta între ea și fratele lui *Alex*, *Nathan*. Pecetluită cu un act erotic cinic, chiar lângă mormântul celui dispărut. *Eliza* se întoarce în sânul acestei familii, pretextând o pană de mașină (reală? iluzorie?), în ciuda adversităţii de conjunctură a lui *Alex* și a surorii *Edith*.



Ioan Coman
și
Alexandru Pandele

Prietenii *Pierre* și *Julienne* sunt martori de ocazie și comentariile lor nu disturbă atmosfera, ci parcă tind s-o valideze. Cu relativitatea lucrurilor.
M-a mirat puțin asocierea Yasminei Reza cu Cehov, pe care o denunță regizorul în explicațiile sale. De fapt, disociere, pentru că termenul cehovian l-au invocat actorii de la prima lectură. Și nu întâmplător – e ceva cehovian în scrisul Yasminei Reza și în spiritul conturării unor personaje ce plutesc ca frunzele pe o apă; atât cât să nu deschidă sertărașele mai intime ale subtextelor și ale dilemelor dramatice. I-am dat dreptate, însă, după reprezentație, pentru că a realizat o omogenitate de joc simplu și nuanțat, într-o distribuție echilibrată. Claudiu Istodor, stăpânit și lucid (*Nathan*), Oxana Moravec, exprimându-se în semitonuri (*Eliza*), Ioan Coman, cu asperități și retracții (*Alex*), Raluca Zamfirescu, izbucnind în revoltă și cedând (*Edith*), Alexandru Palade și Lucia Ștefănescu gravitând între exuberanță și umor (*Pierre* și *Julienne*). Scenografia nu se poate etala aici, dar își poate pune amprenta de simplitate și bun gust și pe spații mici (Andreea Mincic).

Teatrul Toma Caragiu din Ploiești (Sala Hanul cu tei) – Conversație după înmormântare **de Yasmina Reza. Regia artistică și ilustrația muzicală: Cristian Juncu. Scenografia: Andreea Mincic. Cu: Claudiu Istodor, Raluca Zamfirescu, Ioan Coman, Alexandru Pandele, Lucia Ștefănescu, Oxana Moravec. Data premierei: 27 octombrie 2000.**

Irina IONESCU

Comic absurd

Cunoscută deja pentru textele incitante pe care le propune, Ada Lupu a prezentat la Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești o nouă premieră națională.
N-avem bani, nu plătim! de Dario Fo era (continuă să fie?!) la data premierei (13 decembrie 2000), la numai câteva zile de la cel de-al doilea tur de scrutin al alegerilor prezidențiale, o piesă înspăimântător de actuală despre consecințele extremismului la putere. Dincolo însă de puterea sa imediată de avertisment, piesa se constituie într-o reușită comedie cu accente tragice, absurde și nu în ultimul rând, grotești. Este o parabolă în care apar în prim plan „supraviețuitorii sărăciei, foametei, politicii și chiar religiei", după cum declară însăși regizoarea. Supraviețuitori obligați să nu respecte preceptele morale, supraviețuitori în conflict cu autoritățile, supraviețuitori ce fac risipă de energie și de inventivitate încercând să ascundă cu disperare câteva alimente furate dintr-un supermarket. Surse multiple de comic amar, provocate de decizii politice iresponsabile, la incidență cu

viața oamenilor obișnuiți, viață care, din păcate, nu le mai aparține. Legi/ reguli ce nu mai pot fi respectate, dezorientare, haos.
Lucrând cu un text foarte generos, Ada Lupu a preferat să-l pună în valoare încredințându-l spre interpretare needulcorat, fără să se interpună mai mult decât era nevoie pentru construirea unui context scenic viabil, realizare datorată, în bună parte și scenografiei (neo)realiste a lui Vittorio Holtier.

Deși bine aleși, actorii din distribuție nu reușesc totuși să susțină textul așa cum ar fi trebuit, supralicitând fără să fie cazul.

Teatrul „Toma Caragiu" din Ploiești – N-avem bani, nu plătim! **de Dario Fo (premieră națională). Versiunea românească: Horia Gârbea. Regia artistică: Ada Lupu. Scenografia: Vittorio Holtier. Distribuția: Carmen Ciorcilă, Roxana Ivanciu, Mihai Coadă, Constantin Cojocaru, Karl Baker. Data premierei: 13 decembrie 2000.**

Carmen Ciorcilă, Roxana Ivanciu și **Constantin Cojocaru**

Marcela ILNIȚCHI

„Țăranul baron" și șansele comediei vechi

Farsa de la începutul secolului al XVIII-lea *Țăranul baron* de L. Holberg, montată la Teatrul Național din București, Sala Amfiteatru, se apropie mai mult de schematica „șotie" medievală, cu toate că ea conține influențe din comedia latină și cea molierească de început. Personajului „prostului" (soț), al țăranului bețiv căruia i se înscenează ridicarea la rangul de baron, devenind astfel obiectul batjocurii colective, este ridiculizat, dar fără satirizarea societății. Un argument în alegerea textului, precizat de regizorul Lucian Giurchescu în caietul-program, este cel cultural: dorința de a face cunoscută publicului nostru o operă daneză, aparținând unei culturi mici, ca și cultura română. O altă ambiție a regizorului (să facem un rapel la spectacolele sale din anii '70 puse pe scena Teatrului de Comedie) este de a surprinde sursa genuină a comicului. Dar, dacă în *Trei surori* de Cehov, de exemplu, din categoria spectacolelor din anii '70 de la Teatrul de Comedie, plasarea spectacolului în perspectiva unui absurd incipient aducea o interpretare interesantă a lumii cehoviene, aici, în cazul *Țăranului baron*, râsul sănătos și nesofisticat este singura ofertă a textului dramatic și regizorul are posibilități limitate de invenție.

Îngrădindu-și de la început, prin alegerea textului, variantele interpretative, lui Lucian Giurchescu îi reușește totuși redarea cu acuratețe a lumii concrete, senzoriale și tipologice, a piesei. Scena se transformă într-un loc dinamic în care defilează întâmplări și personaje din mediul rural, pline de vitalitate, decorul și costumele servind hazul. Un decor cu linii improvizate (modestele case țărănești cu fațadele lor sumare și strâmbe; chintesența castelului reprezentată prin patul încăpător și prin masa plină de mâncare și băutură; câteva elemente de costum făcând din valet un judecător) caracterizează la fel de bine cadrul vieții personajelor, psihologiile rudimentare și cruzimea copilărească a farsei.

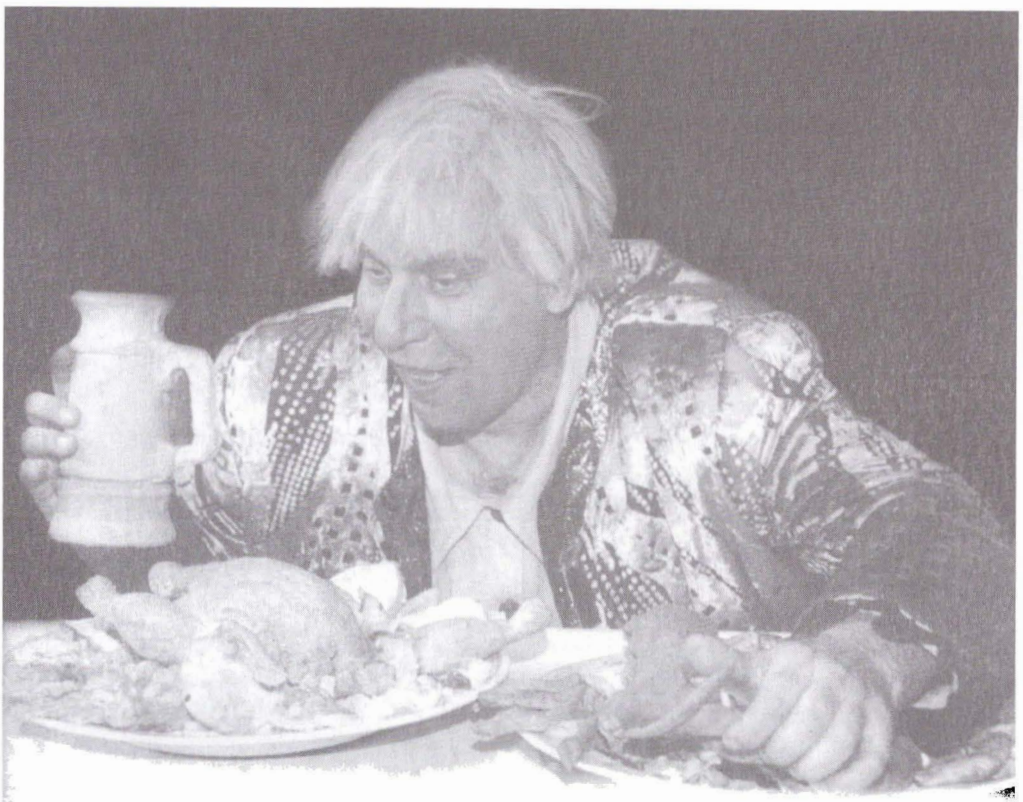
Spectacolul ne invită să rămânem naivi, dar și complici receptivi la farsă. Totuși, psihologic, spectatorul de azi are nevoie de stimulente mai complexe pentru a participa la emoțiile de pe scenă și atenția lui slăbește câteodată din cauza previzibilului situației și a simplității caracterologice.

Carențele textului pot fi suplinite de vitalitate și spirit de joc, dar nu în întregime.

În sensul vitalității, spectacolul are o bună evoluție, datorită, mai ales, interpretului principal, Alexandru Georgescu. El polarizează energiile desfășurate pe scenă și le pune în valoare, fiind un adevărat conducător al „jocului". În ceea ce privește partitura sa, face credibil un personaj schematic. Toate ipostazele

sale comice (beţivul în căutare permanentă de băutură, soţul înşelat şi speriat de autoritatea nevestei, omul simplu care se crede baron şi adoptă imediat prerogativele rangului, chiar şi abuzurile, fricosul terorizat de consecinţele actelor sale voluntare şi involuntare) nu sunt diverse clişee de interpretare scoase din mânecă după situaţiile piesei. Prin ştiinţa dozării efectului comic şi prin vivacitatea prezenţei scenice se dă unitate nu numai rolului, ci câteodată şi intrigii. Miza spectacolului constă în transformarea scenetelor disparate, care compun intriga, într-un întreg, într-o lume, însă soluţia regizorală trebuia să opereze şi la nivelul povestirii, nu numai al unei interpretări actoriceşti de virtuozitate. Restul interpreţilor îşi reclamă jocul de la aceeaşi vitalitate, care, câteodată, în încercarea de îngroşare tipologică, poate apărea uşor stridentă.

Teatrul Naţional Bucureşti – Ţăranul baron de Ludvig Holberg. Versiunea românească şi regia artistică: Lucian Giurchescu. Decoruri: Puiu Antemir. Costume: Mirela Trăistaru. Distribuţia: Alexndru Georgescu, Sanda Toma, Mihai Fotino, Mircea Anca, Marius Gâlea, Marius Rizea, Silviu Biriş, Liviu Lucaci, Ovidiu Moldovan, Cristian Creţu, Liviu Vlad, Cesonia Postelnicu. Data premierei: 20 octombrie 2000.



Alexandru Georgescu

O alternativă la clasici și o repunere în discuție

Punctul de vedere polemic la imaginea evreului *Shylock*, așa cum apare în piesa lui Shakespeare *Negustorul din Veneția*, l-a făcut pe dramaturgul și omul de teatru contemporan Arnold Wesker să „rescrie" piesa shakespeareană.

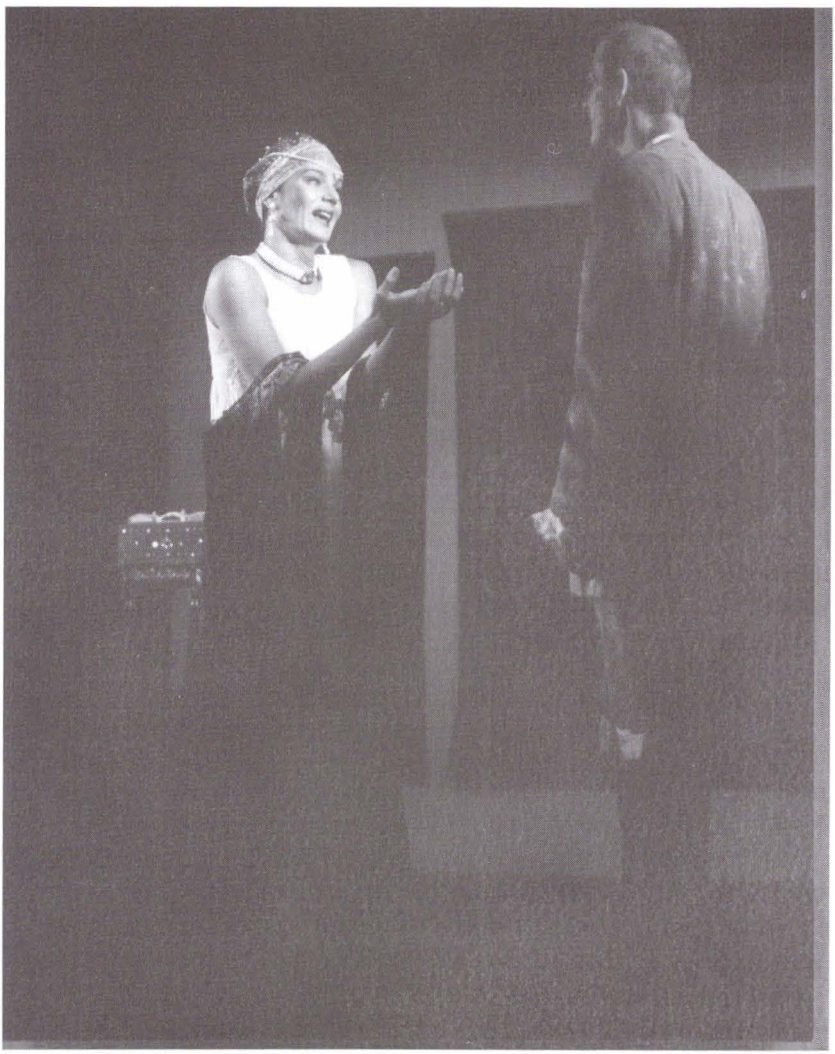
După ce prezintă în mod realist contextul istoric al Veneției secolului al XVI-lea și statutul evreilor din ghetou (având o relativă libertate a afacerilor, dar copleșiți de taxele către orașul-republică și de prejudecățile celor din afara ghetoului), după ce personajul *Shylock* este arătat în complexitatea relațiilor sale cu comunitatea, familia și străinii (devotat, generos, omenos) și se pune accentul pe preocupările lui elevate de cărturar, „onerosul" contract care indigna opinia publică în piesa shakespeareană apare aici în altă lumină. Negustorul pe care *Shylock* îl împrumută cu o sumă mare de bani este vechiul lui prieten, care nu este evreu, și legile venețiene cer ca orice împrumut făcut de un evreu să fie trecut într-un contract special. Revoltându-se pe restrictivele reguli care se interpun între doi prieteni, *Shylock* cere în glumă un funt de carne din copul prietenului său în cazul în care, la termenul scadent, acesta nu-i va înapoia suma. Tragedia se declanșează atunci când *Antonio* nu poate plăti la termen și justiția se pregătește să pună în aplicare contractul. Intervenția *Portiei*, care găsește în vechile legi o posibilitate de anulare a contractului, salvează viața lui *Antonio* și îndepărtează povara insuportabilă a sacrificării unui prieten de pe conștiința lui *Shylock*. Statul venețian îl va pedepsi însă pe evreu, confiscându-i averea și biblioteca mult îndrăgită. Wesker extinde opresiunea, pe care legi arbitrare, scrise și nescrise, o exercită asupra oamenilor, prin destinul personajului *Portia*, fiica unui moșier scăpătat. Ea este victima unui contract impus de tatăl ei, referitor la căsătorie. Ca și *Shylock*, ea înțelege că libertatea spirituală este replica la lipsa de libertate socială.

Iată premisa pentru un spectacol care să incite la o cunoaștere aprofundată a adevărului, la forjarea unor opinii bazate pe simpatia cu umanitatea din oameni. Regizorul Grigore Gonța și trupa Teatrului Evreiesc de Stat ne apropie drama petrecută în secolul al XVI-lea printr-un discurs scenic sobru, ale cărui articulații sunt chiar ideile textului. Caracterul de dezbatere nu este sec; personajele secundare cu întâmplările lor (fiica lui *Shylock* și eșecul încrederii ei într-un bărbat; evrei persecutați în țările lor găsindu-și adăpost în ghetoul din Veneția; periplul unui tânăr în căutarea căpătuirii prin căsătorie) sunt bine definite și interpretate, astfel încât să contribuie la înțelegerea lumii sociale și psihologice a epocii.

Elementul principal de decor este un panou mobil așezat în fundal, care figurează pe rând zidurile ghetoului, închisa societate venețiană, locuința *Portiei* „prinsă" în contractul căsătoriei, și, la final, zidul plângerii din Ierusalim ca ultimă consolare religioasă a unui *Shylock* deposedat. Scenograful Mihai Mădescu aduce, prin soluția descrisă, unitate

în spectacol și concentrare pe idee. Costumele îngrijit compuse și ilustrația muzicală punctând stările de spirit degajate de situații, dau dovadă de același profesionalism. Iar interpretarea actoricească este o reușită a spectacolului. Se remarcă un joc coerent de echipă și o bună individualizare a tuturor personajelor indiferent de dimensiunile partiturii. Constantin Dinulescu în *Shylock* îmbină cumsecădenia cu rebeliunea spiritului într-un portret emoționant. Să-i mai amintim pe Cornel Ciupercescu în *Antonio* pentru jocul conținut, pe Maia Morgenstern în *Portia* pentru aplombul inteligent și expresivitatea apariției, pe Mihaela Sârbu în *Jessica*, fiica lui *Shylock*, pentru naturalețe și dramatism. Toți ceilalți actori trebuie să fie menționați pentru seriozitatea prestației lor. Vă recomandăm la, Teatrul Evreiesc de Stat, un spectacol la care se gândește și participă!

Teatrul Evreiesc de Stat – Shylock **de Arnold Wesker. Traducerea: I. Kana. Regia și versiunea**



Maia Morgenstern și **Andrei Finți**

scenică: Grigore Gonţa. Decoruri: Mihai Mădescu. Costume: Luana Drăgoescu. Ilustraţia muzicală: Vasile Manta. Cu: Constantin Dinulescu, Maia Morgenstern, Cornel Ciupercescu, Mihaela Sârbu, Leonie Waldman-Eliad, Andrei Finţi, Florin Petrini, Dan Tufaru, Boris Petroff, Luana Stoica, Rudy Rosenfeld, Nicolae Călugăriţa. Data premierei: 20 octombrie 2000.

Claudia LIPAN

„Shylock versus Shylock"

Iniţial am vrut să-mi intitulez cronica „Shylock versus", dar îmi închipui că o luptă cinstită se duce între doi adversari. Cel puţin. Aşa că lupta *Negustătorului din Veneţia* pus în scenă la Teatrul Mic de Tudor Chirilă converge cu răbdarea de a sta pe scaun. Regizorul Tudor Chirilă se abate de la ceremonia creştină din Bănie (al cărei scenariu îmbogăţea cât de cât teatrul nostru religios) şi-l îmbracă pe Shylock în haina israelitului tras pe sfoară de propria lui urzeală.

Dan Condurache este o replică mai puţin inspirată a eroului său. Evitând colaborarea cu personajul, el cade într-o pedanterie zeloasă, într-o complicitate cu falsa imagine creată de televizor. *Shylock*este un antierou. Jocul jenat de o voce nazală, de izbucniri clovniene, îngheaţă textul în lipsa unor mijloace de expresie. *Shylock*-ul lui Dan Condurache pare frustrat de talentul de care dispune încă acest actor, dar uitat, bunăoară, într-un umor sacrificat – de timp, de teatru, mă rog...

Mihai Dinvale, burghez şi onorant (rareori viclean) alunecă uneori într-un fel de hipnoză provincială. Luciditatea lui vine dintr-o teamă de a nu-şi dispreţui întrebările, căutările, preferând rolul privitorului ca la teatru. Detaşat şi maleabil, personajul său se exprimă atât cât îi trebuie omului să-i meargă la suflet.

Scenografia Carmencitei Brojboiu traduce versul elisabetan în transparenţă. Costumele acestea în alb-negru sunt pătate de culoare în clipa când regizorul revine la multiplele planuri ale jocului şi face din peţitorii prinţesei (de altminteri nişte pehlivani!) SINGURELE momente de excepţie ale piesei. Li se alătură Cristian Iacob (un Lorenzo din breasla înţelepţilor muţi) a cărui sinceritate o echivalează pe cea a fiicei lui Shylock. De remarcat intenţia lui Tudor Chirilă de a o distribui aici, alături de Irina Movilă, pe tânăra Cerasela Constantin. Debutul ei cu brio la Gala Tânărului Actor este justificat de o evoluţie fără şovăiri.

În rest, rămânem în lumea unui Shakespeare neînsufleţit şi în faţa frământării unor oameni care, indiferent de condiţii, puteau fi înţeleşi altfel decât absenţi...

TEATRUL MIC: Shylock **de W.Shakespeare Regia: Tudor Chirilă. Scenografia: Carmencita Brojboiu. Cu: Dan Condurache, Mihai Dinvale, Irina Movilă / Cerasela Constantin, Cristian Iacob, Ozana Oancea, Liviu Lucaci, Petre Moraru, Radu Zetu, Sorin Medeleni, Emil Hoştină, Mihaela Rădescu, Avram Birău, Iuliana Pană, Oana Albu, Nicolae Praida, Bogdan Talaşman. Muzica: Dorina Crişan Rusu.**

Elisabeta POP

„Foc și cruce"

Opțiunea pentru această piesă istorică face parte dintr-un proiect repertorial al cărui principal scop este diversificarea tematică și spectaculară, conform cu structura publicului actual.

Autorul, Toth Mathé Miklós (născut în 1936), trăiește în Ungaria și este cunoscut în țara lui ca dramaturg, întrucât i s-au jucat mai multe piese pe câteva dintre scenele teatrelor maghiare. *Foc și cruce* este povestea (familiară maghiarilor) luptei dintre cumanii dornici să-și păstreze religia și tradițiile și încercarea regilor de a-i atrage spre catolicism, deci implicit spre modernitate, spre valorile impuse de religia catolică. *Regele László IV-lea* se zbate el însuși între bucuriile unei vieți libere, alături de pătimașa *Edua*, cumana care i-a devenit amantă, și îndatoririle de rege căsătorit cu rezervata și distanta *Izabella*. De aici și titlul piesei: un rege între focul patimii omenești și crucea sfintei credințe, dar și a destinului regesc. Abaterile nu sunt permise, totul se plătește, chiar cu viața, dacă datoria o cere.

Pentru o piesă alcătuită din numeroase scene, regizorul ungur Gali László, experimentat (distins cu prestigiosul premiul IÁSZAI), a găsit, în acord cu scenograful Boloni Vilmos, o modalitate rapidă de schimbare a decorului – funcțional, simplu și expresiv – sugerând, de fiecare dată, noul loc al acțiunii, prin elemente simbolice pline de ingeniozitate (un practicabil devine pat al desfătării regelui cu frumoasa lui metresă, podium pentru tronurile regale, fosa, banala fosă ține loc de scară maiestuoasă ce duce la palat, corturile metalice acoperite cu mătăsuri și catifele ne duc spre ținuturile cumane etc.).

Costumele, semnate de scenografa invitată, Húros Annamaria, sunt frumos croite, din materiale bune, viu colorate sau excesiv de sobre, nu lipsesc brocarturile, mătăsurile, catifelele, dantelele, stofele și blănurile, pielea din care se fac faimoasele jachete și laibăre ungurești.

Genul acesta de piese poate duce ușor la patetisme inutile, la tonul demodat declamativ. Ei bine, acest inconvenient a fost depășit de actorii orădeni, tonul dându-l, firește, Medgyesfalvi Sandor, al cărui joc modern, fără infatuări și accente eroice cu orice preț, i-a conferit personajului credibilitate. A fost aspru cu clericii care nu-l înțelegeau, tandru cu mama lui, dur cu șefii cumani, pasionat cu frumoasa amantă, capabil de iubire și plin de senzualitate, indiferent și rece cu soția-regină – cea incapabilă de emoții și dragoste, neacceptând să treacă din imperiul obligațiilor stricte de regină în cel al feminității și al iubirii. Tânăra Némethy Zsuzsa e o cumană focoasă, al cărei temperament e dublat, din fericire, de dragoste sinceră dar, din nefericire, îi va aduce moartea.

Aplombul și micile accese de viclenie și de superioritate izvorâtă din dragostea împărtășită de rege îi atrag pe alocuri o umbră de antipatie, ceea ce face ca rolul ei să capete un plus de adâncime.

În rolul reginei *Izabella*, Firtos Edit e calculată, aspră, demnă, păstrând – cu ce preț, oare? – o distanță între ea și bărbatul ei de stirpe regească, o distanță care nu va fi niciodată parcursă până la capăt, cu toate că o încercare timidă o face pe tânăra femeie să-i arate, în ceasul al doisprezecelea, că nu i-a fost indiferent niciodată... Actrița joacă elegant și nuanțat, excelând în scena – de mare frumusețe – în care îl iartă pe rege de toate infidelitățile, îi arată că îl înțelege și, ca semn al iertării, îi dăruiește lănțișorul ei cu crucea de aur... În rolul *Reginei-mame*, Fábian Enikö este, ca întotdeauna, precisă, riguroasă. În ea se dă lupta dintre iubirea de mamă și simțul datoriei: fiul ei trebuie adus pe calea cea bună și cea dreaptă și acest lucru cere sacrificii (amintindu-ne de mama Domnitorului nostru moldovean...). Actori prestigioși ai trupei Szigligeti au acceptat să joace roluri de mai mică întindere, dar deosebit de importante în economia piesei, așa încât fiecare apariție are, dobândește greutate și impune pregnant ideile piesei. Iată numele lor: Varga Vilmos, Hajdu Géza, Meleg Vilmos, Kovács Levente jr., Ács Tibor, Dobos Imre. Împreună cu ei, actorii tineri ai trupei (Dimény Levente, Laczó Iúlia, Orban Attila, Szotyori József, Fodor Réka, Simon Mátyás) au găsit pentru personajele lor trăsături capabile să le confere personalitate distinctă. Alături de ei, cu respect pentru meserie, colegii lor de la Teatrul „Arcadia" au făcut o figurație expresivă. E de remarcat mișcarea scenică, mai ales în scenele de grup (încăierări, lupte etc.), semnată de actorul Dimény Levente, și muzica adecvată punct cu punct (și uneori chiar... ca un binevenit contrapunct) semnată de Aldobolyi Nagy György.

Publicul a ascultat cu plăcere textul, ca o pagină din istoria frământată a poporului maghiar, furat de farmecul poveștii devenite atractive mai ales datorită dinamismului viziunii regizorale și jocului degajat și lipsit de ostentații patriotice cu orice preț al actorilor.

Prezent în sală, autorul a fost îndelung aplaudat. A fost o premieră-eveniment, mai ales că ea se petrecea cu ocazia aniversării centenarului edificiului Teatrului din Oradea. Bătrâna clădire, superba clădire, impunătoarea clădire construită doar într-un an, a adăpostit, vreme de o sută de ani, seară de seară, mii de reprezentații în limbile română și maghiară. O sută de ani...

Teatrul de Stat din Oradea, Trupa Szigligeti – Foc și cruce de Toth Mathé Miklós. Regia artistică: Gali László. Decoruri: Boloni Vilmos. Costume: Húros Annamaria. Muzica: Aldobolyi Nagy György. Distribuția: Medgyesfalvy Sándor, Firtos Edit, Fábian Enikö, Nemethy Zsuzsa, Hajdu Géza, Varga Vilmos, Meleg Vilmos, Orban Attila, Kovács Levente jr., Csatlos Lorant, Dobos Imre, Ács Tibor, Dimény Levente, Laczó Iúlia, Szotyori József, Simon Mátyás, Fodor Réka, Nagy Gábor. În alte roluri: Daróczi István, Hanyec Róbert, Szabó Barna de la Teatrul „Arcadia". Data premierei: 15 octombrie 2000.

Medgyesfalvi Sándor

Ion CAZABAN

Din nou: Eros și Thanatos – dar altfel

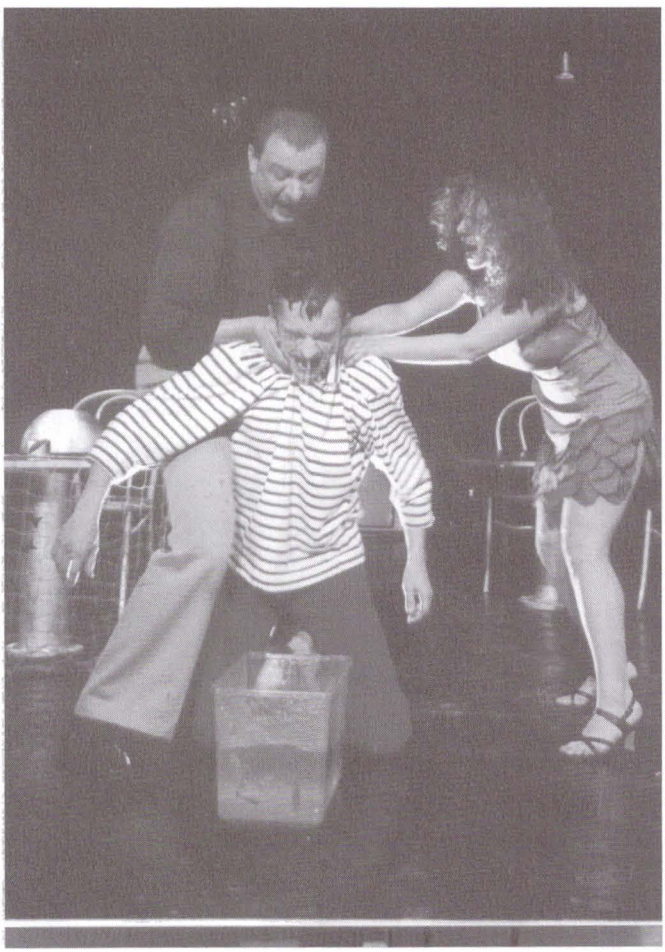
Din carnetul (nu caietul!)-program, marcat de scriitura imaginativă a regizorului Radu Afrim, aflăm că la originea acestui spectacol, primul montat de el dincoace de munți, a fost *Dramafest*-ul de la Târgu Mureș. Acolo i-a întâlnit pe cei cinci autori și le-a propus tema îndrăgostirii, „la feminin", se precizează. Odată textele primite, punerea în scenă n-a urmat automat, ci după un efort prealabil de dramatizare a prozei și de temperare a excesului poetic. Operațiile efectuate de regizor au dus la introducerea unor personaje, impuse de aranjarea coerentă a textelor, și la o echilibrare mai rar întâlnită în montările lui anterioare.

Acum, nu mai e vorba de contextualizarea ludică, aparent aleatorie, a unui personaj feminin central, ci de corelarea, tot ludică, dar narativă, a cinci astfel de personaje, într-o combinație fluentă, capabilă să schimbe ritm și stil. *Larisa*, *Suzy*, *Pascalina*, *Mercedes*, *Orca* sunt numele lor de efect sonor. Cele cinci femei îndrăgostite aleg calea inițiativei erotice, dar rezultatul va fi mai curând păgubos, răspunsul partenerilor vizați arătându-se (ca) de obicei stupid, retractil, încet, incert, versatil, enervant... Sexul tare se dovedește ridicol și deficitar în acest spectacol care nu alunecă, totuși, în reclamă feministă. Cu unele precipitări sau sincope, sunt schițate câteva „povești" de amor și, mai ales, o tipologie aparținând unui mental specific prezentului, redus la erotică grotesc demonstrată. Adăugăm imediat: dacă privirea ne rămâne la suprafață, la anecdotică și la comportamentul personajelor. Tinerii actori (majoritatea proaspeți absolvenți) prind tonul adecvat rolului și momentului scenic, reușind să corespundă stilisticii regizorale. De fapt, comicul – solicitat de Afrim, dificil de obținut – începe cu numele personajelor (ca în vechile comedii), cu parodii larg accesibile, dar continuă cu virulența umorului negru sau absurd, complicat de referințe culturale, cu gaguri vizuale de factură burlescă (explozia sânilor de silicon și altele).

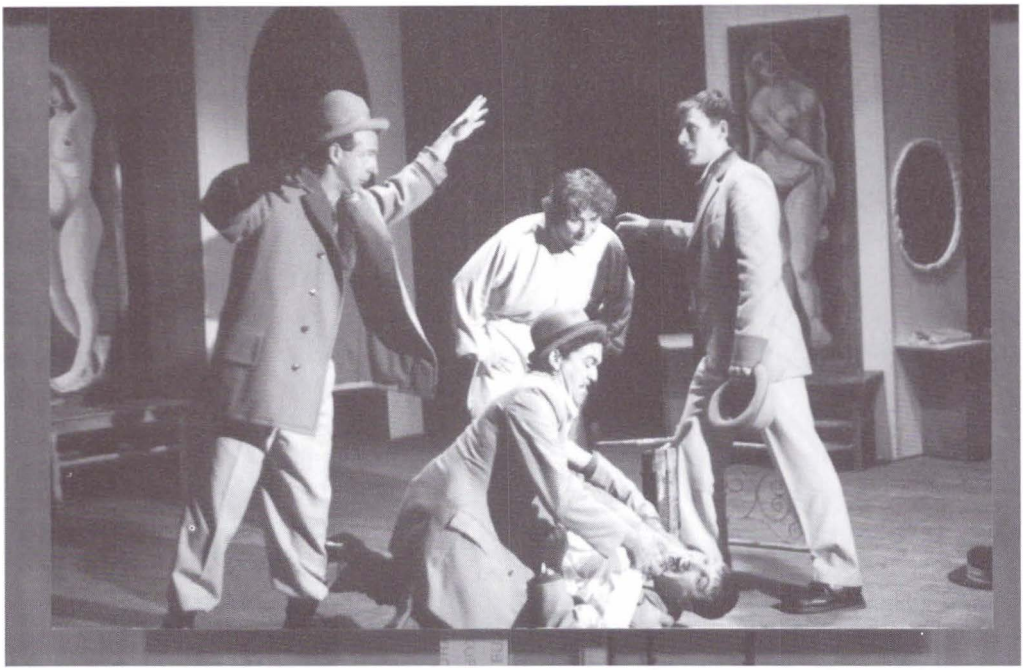
Printre fetele barului și bărbații ce-l vizitează, patronul *Nemo* pare un calculat vânzător de iluzii, atins de un ciudat transformism vocal, trecând de la vorba bine dispusă la pronunțarea idiot sclifosită ori la debitul accelerat, incoerent (procedeu folosit și altădată de regizor). Și patronul, și localul său, pot intra într-o amplă genealogie dramatică – barul fiind, acum, asemeni hanului, cafenelei, hotelului, spitalului din piese mai mult sau mai puțin cunoscute, *Ocean Café* se recomandă ca un spațiu al dorințelor frustrate, al visurilor irealizabile, iluziilor risipite, predominant erotice. Este un loc bântuit simptomatic de decepțiile și obsesiile unei feminități deviate nevrotic. Afrim le tratează în răspăr, aparent persiflant (inclusiv finalul generos, diferit de restul spectacolului). Pentru că se numește *Ocean Café*, ecranele televizoarelor sale reiau

insistent aceleași imagini cu balene enorme despicând apele învolburate. În contrast, apar peștii cei mici: peștele viu, care se zbate și sucombă sub mângâierile pătimașe ale *Tristanei del Mar*, „patroana spirituală" a localului. Dacă peștele este înțeles, uneori, ca un simbol falic, în plus, aici, el și balenele semnalează lumea de dincolo, a profunzimilor ascunse, alta decât cea a aparențelor vizibile. Așa cum dincolo de cercul monoton (dar distractiv) al gesticulației erotice, se bănuiește tensiunea dorințelor irosite. Oceanul poate fi al Vieții, dar și al Morții, „în care toate se varsă". *Tristana del Mar*, sumbră, gravă, îmbrăcată în negru, devine personificarea Morții. *Eros* și *Thanatos* polarizează, vizibil și ascuns, spectacolul lui Afrim. De altfel, de la început, ca un moto, ca un memento inevitabil, fixat pe jocul lasciv al celor cinci fete, răsună brusc întrebarea: „Tu te gândești vreodată la moarte?". O pagină de program reproduce, în supraimpresiune, *Tritonul și Nereida* pe o stâncă spălată de valuri – pictura germanului Böcklin, cel care va imagina apoi, pe ape, în sfârșit liniștite, *Insula morților*...

Teatrul Tineretului din Piatra Neamț – Ocean Café, un spectacol de Radu Afrim, după texte de Radu Macrinici, Saviana Stănescu, Ștefan Caraman, Alina Nelega, Gianina Cărbunaru. Regia și scenariul: Radu Afrim. Scenografia și video: Radu Comșa. Cu: Ovidiu Crișan, Olimpia Mălai, Cezar Antal, Vasilica Oncioaia, Smaranda Astanei Beșleagă, Nora Covali, Constantin Lupescu, Doru Cătănescu, Clara Flores, Gabriela Crișu. Data premierei: 2 decembrie 2000.



Ovidiu Crișan, Cezar Antal și Olimpia Mălai



Nicodim Ungureanu, Voicu Hetel, Vitalie Ursu, Valentin Ghibaltovski și **Cristian Boeriu** în ***D'ale carnavalului*** de I.L. Caragiale

Delia VOICU

Final „à la roumaine"

Numele recent înființatului teatru din Tulcea a fost inspirat de un popas pe care Urmuz l-a făcut, cândva, în acest oraș. Ideea lui Ștefan Coman, directorul tânărului așezământ cultural, de a angaja zece actori, dintre absolvenții de anul trecut ai Facultății de Arte „Hyperion", s-a dovedit a fi fericită: lor li se oferă posibilitatea de a-și continua împreună experiența profesională începută în școală, și teatrului, șansa de a avea o trupă, într-un fel, formată.

D'ale carnavalului, cu care Teatrul „Urmuz" și-a deschis cea de-a doua stagiune, a polarizat toate forțele artistice ale urbei, de la regizorul Ion Dore (licențiat al Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București și al Universității de Artă Teatrală din Târgu Mureș) la elevii Liceului de Muzică din localitate, care au creat, cu o mică orchestră, ambianța sonoră a spectacolului sau au asigurat figurația. Montarea își sprijină tensiunea comică pe elocvența

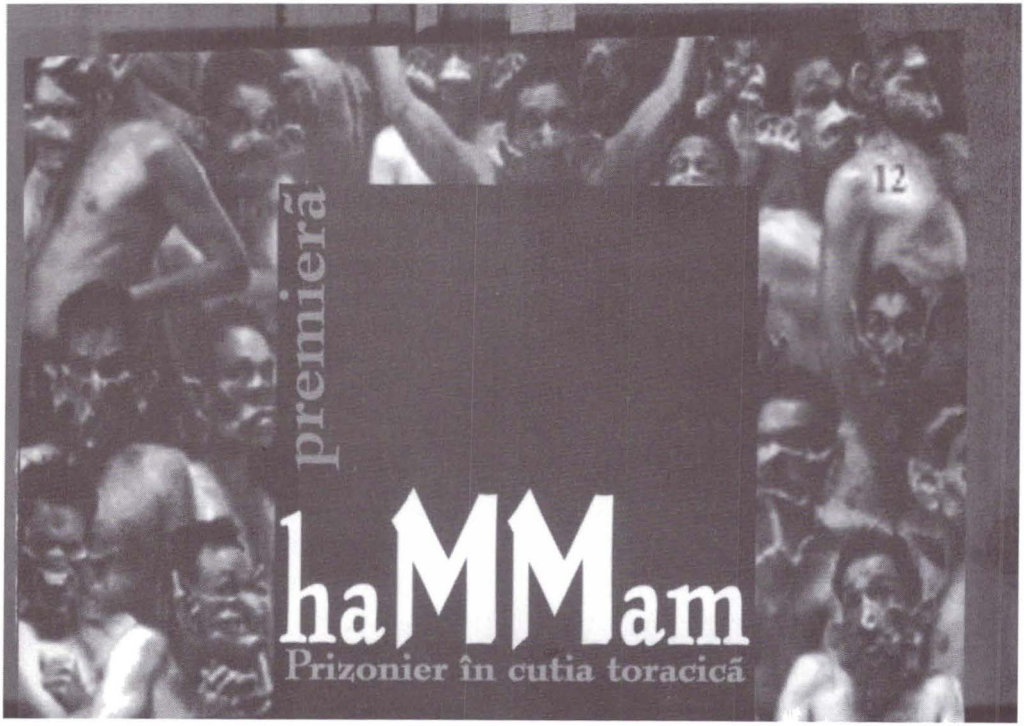
plastică a scenografiei: „frizeria model" a lui *Nae Girimea* este o expoziție de picturi, cu rame albe, de ipsos, din care zâmbesc nostalgic, complice sau amenințător, blonde, brune și roșcate, treceri pasagere, eternizate într-o colecție de *Don Juan*. Un *Don Juan* de bâlci, care-și trădează în acest fel gusturile, idealurile pedestre, mizera umanitate. Departe de a simboliza cultul pentru femei, tablourile sunt porți secrete către cămările de taină dubioase, în care se retrage, discret, *dom' Nae*. El e un strateg care și-a pregătit perfect toate căile de salvare, aventura palpitantă fiind modul său de a trăi. Cele două rivale, *Mița* și *Didina*, nu sunt decât „secvențe" neînsemnate din filmul carierei lui de mare cuceritor. Vor fi, desigur, imortalizate și ele, cu zâmbet tandru sau dușmănos, ascunzând încăperile unde se va delecta amantul lor comun. Dar nu numai el... Ușa, pe care *Crăcănel* și *Pampon* o scot din țâțâni și cu care năvălesc pe scenă, poartă o firmă: pe ea este desenat, ademenitor, un nud, semn al unei case rău famate.

Regizorul-scenograf Ion Dore reînvie, prin decorul și costumele expresive, parfumul unei nostalgice „belle epoque". Lumea înfățișată de el nu este o mahala sordidă, ci una senină, plină de farmec. La bufetul unde se desfășoară carnavalul, tejgheaua este decorată cu amorași, iar pe pereți sunt inscripții franțuzești. Aici se ascultă valsuri și „tangouri de demult". Eroii copiază stilul occidental de viață, așa cum îl înțeleg ei. Mimetismul le dezvăluie o înduioșătoare dorință de emancipare, de identificare cu un model la care aspiră.

Acest spațiu nu este, din păcate, populat de personaje bine conturate. Regizorul nu se ridică, în lucrul cu actorii, la nivelul scenografului. Reprezentația își pierde din vigoare printr-un comic gros până la vulgaritate și prin inconsistența caracterelor, așa cum apar: *Mița* (Veronica Gheorghe), *Iordache* (Voicu Hetel), *Pampon* (Nicodim Ungureanu), *Catindatul* (Cristian Boeriu). Doar trei interpreți reușesc să-și construiască veridic personajele: Loretta Negruță (*Didina*), Vitalie Ursu (*Crăcănel*) și Valentin Ghibaltovski (*Nae Girimea*).

În final, protagoniștii se adună la ospăț. Așezată orizontal, ușa cu desenul ademenitor le servește drept masă. Uită, cu toții, de Occident, și petrec „à la roumaine", cu lăutari, cu rom, mastică și parizer. Se întorc sub domnia aromelor balcanice, ale căror efluvii se împrăștie în sală. Ne amintim, astfel, din nou, de Pintilie, care a plăcut, e limpede, și la Tulcea...

Teatrul „Urmuz" din Tulcea – D'ale carnavalului **de I.L. Caragiale. Regia artistică și scenografia: Ion Dore. Coregrafia: Olimpia Roșca. Cu: Valentin Ghibaltovski, Nicodim Ungureanu, Vitalie Ursu, Cristian Boeriu, Voicu Hetel, Veronica Gheorghe, Loretta Negruță.**



Mircea GHIȚULESCU

Haiku-uri coregrafice la MAD

Spectacolul *Hammam / Prizonier în cutia toracică* este un bun început atât pentru MAD (Multi-Art Dans), cât și pentru coregraful Mihai Mihalcea care nu mai este un începător, dar aprofundează teatrul-dans, prea puțin practicat la noi. Ar putea părea tardiv, la trei decenii de când Pina Bausch uimea lumea cu *Macbeth* și *Café Müller*, dar domeniul este inepuizabil într-un context în care excesul de cuvinte ne îndepărtează de teatru. Senzația că poți exprima totul fără să spui nimic nu o poate da decât dansul. Și când îl faci și când îl privești. Dansul devine, astfel, o ecuație intelectuală: înțelegi sau nu înțelegi același lucru ca și dansatorul. Pentru că poți să alegi ce vrei din semnificația mișcării, din „balansul cu genunchiul îndoit", din „dezechilibrul produs de împingeri neașteptate", din „rotația pe genunchi" – cum spune Mateia Stănculescu în pliantul spectacolului. Dansul este printre puținele arte care nu fac teorie, dar o exprimă: la un capăt este dansul, la celălalt filmul, cea mai abominabilă

dintre arte pentru că nu te lasă să ghicești nimic. Atunci când este doar comercial, îți dă totul de-a gata, după o metodă care îți arată ce trebuie să înțelegi. A fost o plăcută experiență nu numai să le văd, dar și să citesc ce scriu dansatoarele-actrițe ale lui Mihai Mihalcea. Textele scrise de ele sunt lapidare, profetice. Un fel de dans vorbit: „Să te miști, e firesc. Să te exprimi și să simți este, de asemenea, firesc. Dacă încerci să le contopești este, oare, dans? " (Ana Maria Pavel). Sau Carmen Riban: „Când amintirile nu mai au nici un efect stau și mă uit la cer, așa, numai ca să îmi pot aminti de asta multă vreme după aceea". Și, în fine, Valentina de Piante: „Aș vrea să fiu două lumi atingând două lumi, călcând pe două pământuri și să alunec într-o limbă în care îmi îmbrac gândurile". *Haiku*-uri coregrafice. Înțeleg dansatoarele ce dansează? Exact atât cât și cel care le privește. Pentru a înțelege mai bine, Mihai Mihalcea care „a libretat" romanele sauditului Tahar ben Jelloun *Copilul de nisip* și *Noaptea sacră*, a prevăzut o *Povestitoare* interpretată cu distincție retro (de Laura Stoica, probabil – pliantul nu precizează) ce relatează povestea „nici măreață, nici tragică dar stranie" a vieții unei fetițe silită de tradițiile unei familii musulmane, care detestă femeia, să se transforme în bărbat. Ea rămâne femeie, slavă lui Allah, și încă în asemenea măsură încât se dăruiește unui orb (Florin Fieroiu) care să nu-i vadă „infirmitatea". Povestea, într-adevăr, nu e nici măreață, nici „tragică", în schimb e multiplă, deci subtilă. Pe de o parte, demn urmaș al lui Salman Rushdie cu ale sale *Versete satanice*, ben Jelloun al lui Mihai Mihalcea denunță islamismul în cea mai rudimentară dintre erorile sale: falocrația. Dar vorbește și despre libertatea de a fi tu însuți, de a refuza să rămâi „prizonier în cutia toracică". Pe de altă parte, după atâtea ipoteze europene ale *travestiului* practicate în viața sexuală, iată, în fine, una a eliberării de travesti. Povestea este divulgată din primele minute, astfel că nu rămâne decât să fie *ilustrată* prin dans-pantomimă. Am apreciat atmosfera (decorul, costumele și soluțiile regizorale – transformarea fetei în băiat, ritualul nunții) la care a contribuit Andreea Mincic. Decorul – la spectacolul de dans/balet care te obligă în primul rând să renunți la volume pentru a lăsa întreaga suprafață la îndemâna dansatorilor – este și acesta un pariu pe care MAD l-a câștigat.

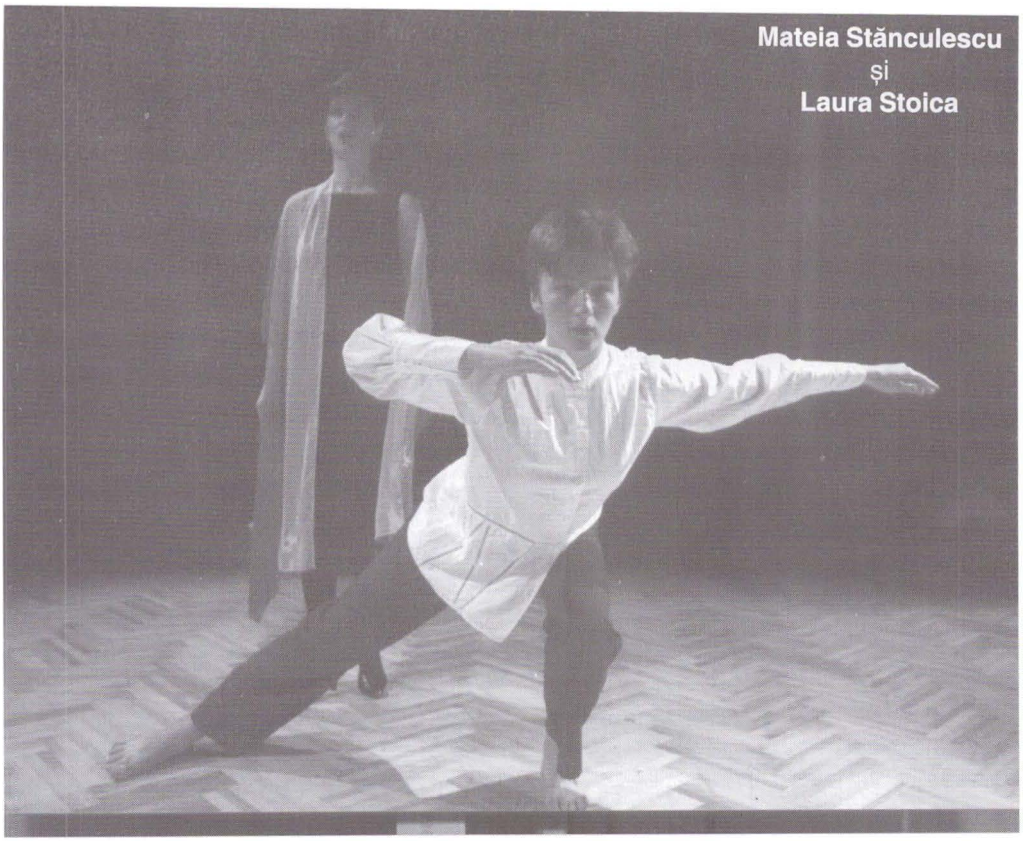
Claudia LIPAN

„Prea devreme"...

Primul spectacol al Centrului Multi-Art Dans este „dedicat tuturor celor care nu pot fi ei înșiși". Fără să se înscrie într-un canon, spectacolul poate fi înțeles ca dans, teatru, sau teatru-dans, adaptat după sufletul și improvizațiile coregrafului Mihai Mihalcea. Povestea femeii cu nume de bărbat nu poate fi înțeleasă decât într-un mediu oriental, în care fiicele sunt repudiate în umbra rușinii, iar fiii sunt „un rău mai mic". Disperarea maurului într-o casă plină de fiice schimbă identitatea ultimului copil. Închisă în propria cutie toracică, fata *Ahmed* se agață de un înveliș exterior, invizibil, fără identitate. Înveliș cu mișcări bruște, cu scoarță groasă încleștată pe mâini, pe trupul *Unuia* și *Aceluiași*. Laura Stoica, la primul rol după facultate, în ipostaza naratorului, este vocea din spatele tăcerii reprimate. Ea aude, râde și cântă libertatea care nu i-a fost nici măcar sugerată. Este secundată de Mateia Stănculescu cu mișcări nisipoase, în ritualuri continue de spălare a trupului înșelat cu propria lui identitate. Formele genunchilor îndoiți, a împingerilor neașteptate sau a rotațiilor violentează întrucâtva tăcerea personajului. Desprinderea lui lentă dintr-un spațiu incandescent seamănă cu amintirile care trebuie să își piardă efectul.

Miracolul nașterii, rupt parcă în liniile grațioase ale Valentinei de Piante care își așteaptă propriul său miracol, dansatoarea urmând să nască în acest început de an. Mișcându-se în două ființe, „atingând două lumi, călcând două pământuri", mama copilului de nisip rămâne ca un strop de ploaie – înviorat și apoi uscat într-o singurătate absolută. Comunicarea ei cu nounăscutul dă greș de la început, dar nu este privită ca un eșec. Amintirea mamei rămâne: cu frumusețea ei exotică și tristă, cu mirosul ei oriental de portocale coapte care alunecă într-un colț de scenă.

Cele patru fiice (Maria Baroncea, Carmen Riban, Ana Maria Pavel, Cătălina Gubandru) dansează tangouri islamice și curbe fredonate la întâmplare. Ele susțin ritmul intern al Mateei Stănculescu și echilibrul static al Laurei Stoica. Îmi pare rău că nu găsesc în program câteva cuvinte și despre muzica spectacolului. Îmi pare bine că regăsesc decorul și costumele Andreei Mincic, aburind sub lumina opacă a reflectorului alături de „puțin roșu, noduri și scârțâit de parchet". Surpriza lui Mihalcea ni se dezvăluie pe întuneric. Intrarea în joc a bărbatului (și acela orb, sau chel) îmi pare demnă de mila spectatorului. Singular, într-o lume care i-a aparținut dar care dispare încetul cu încetul, îl face să devină neputincios, infirm și... hai să spunem:


Mateia Stănculescu
și
Laura Stoica

penibil. Orbecăind cu o lanternă pe formele goale ale eroinei, el (Florin Fieroiu) o cunoaște, dar nu o vede, devenind astfel un simplu ambalaj. Mihai Mihalcea schimbă istoria acestui mediu cu un singur personaj: acela care nu se poate opune libertății interioare a omului.

Văzut în contextul nostru european, spectacolul coregrafului poartă ceva mai mult decât aroma locului din care provine. El este o poveste ce pune în mișcare o anumită frumusețe care țâșnește din tălpile goale ale acestor tineri talentați. Imposibil de închis în *Hammam*, dansatorii abandonează, rând pe rând, liniile clare, sigure, cotind în dreapta și-n stânga pentru a găsi altceva. Am sentimentul că Mihai Mihalcea mai caută încă „Memoria corpului secret", pretextul lui fiind ascuns în corpuri cu pași gesticulând „până la ultima scânteie, care te face să crezi încă în viață". Și atunci am găsit și eu un pretext: acela de a se fi terminat prea devreme...

MAD, Solitude Project – Hammam / Prizonier în cutia toracică, **după Tahar ben Jelloun. Un spectacol de: Mihai Mihalcea. Decor și costume: Andreea Mincic. Cu: Laura Stoica, Mateia Stănculescu, Maria Baroncea, Carmen Riban, Valentina de Piante, Ana Maria Pavel, Cătălina Gubandru, Florin Fieroiu. Data premierei: 9 decembrie 2000.**

„Numărătoare inversă spre zero"

Într-un miez de vară când actorii și-au luat meritatul concediu și căldura teatrelor a început să mai respire un pic cu geamuri deschise și ușile închise, în inima unui București încins între curente de aer tropical, mai mișcă ceva. Acolo unde este aer condiționat, așa cum ne avertizează un afiș stradal. Adică la *Numărătoare inversă*, scrisă de proaspăta premiantă la Gala UNITER, Saviana Stănescu. Cu toată bunăvoința de a răbda ora de teatru să-i spunem „postmodernist" (într-o realitate în care postmodernismul este depășit, dar duce lipsă de altă definiție), o seară în compania *Numărătorii inverse* devine un efort susținut de a-ți exersa stomacul în contracții. Se pare că regizoarea Theodora Herghelegiu punctează pe orizontală și pe verticală o formă de originalitate înțeleasă la alte spectacole de genul *Domnul și doamna Oval*, *Cum se face...*, sau *Zbor spre paradis*. Ideea, însă, nu-i mai aparține, nu este afectată de energia ei firească, încăpățânată, benefică și totul pierde din vlagă, din sensibilitatea actului în sine, ca o floare ofilită înainte să se deschidă. Din antropologia teatrală face parte și rostul textului care stă la baza partiturilor. Dar de la actorul care creează contexte în mijlocul unui „performance text", căutat de Eugenio Barba ca un întreg al scriiturii, ca o succesiune de stări afective și active ale spectacolului, până la actorul care caută buimac în scoarța textului și tot ce poate da la iveală (grație resursei de energie pe care a-nvățat să o posede...) este limba ascuțită a „nespuitorilor" de povești, ei bine, acesta este lungul drum al dramaturgiei către noaptea unde i se probează noua expresie. Vulgaritatea în care se înecă rând pe rând personajele Savianei Stănescu – o familie anacronică, izolată de firescul lucrurilor – stă doar la dispoziția indulgenței spectatorilor. Unii dintre ei râd, alții se crispează, alții așteaptă să se întâmple (ceva, altceva...), dar îi aplaudă în final pe actori. Care... izbutesc să împace tehnica scenei cu prezența lor umilă, pragmatică. Fata seamănă cu amărâții păduchioși de care ne ferim pe stradă, dar este singura ce are excese de normalitate sub forma amintirilor mărunte. Părinții, reali sau închipuiți, trăiesc confuzia vieții reale sau închipuite și ea, unde plutește un soi de iubire vindicativă. Soțul fetei încheie replicile repetitive ale numărătorii inverse spre zeroul din care a pornit și nu s-a mișcat deloc. Ba nu! Se poate respira (și încă bine) sub expresivitatea Danei Voicu, sub conul de lumină al secvențelor simple de viață, sub alerta celor care le complică (Ovidiu Niculescu, Monica Eftimiu, Gabriel Coveșeanu), sub mișcările pașilor de dans care se ivesc din coregrafia Ioanei Popovici și cam atât. Singurele instrumente prin care Theodora Herghelegiu își salvează spectacolul. Pentru că teatrul (fie el și postmodern) nu a crescut pe ideea de prostituție, de argouri underground și „făcături" situaționale lipsite de logică. Iar dacă asta înseamnă să fii de „modă veche", prefer să fiu de „modă veche"! Arta, în general, cere mai mult ca resursă și prezență biologică sau etimologică. Este revolta pentru care au pledat de

la Aristotel încoace un Copeau, un Meyerhold, un Craig. Este revolta ce-ar trebui să-l sâcâie și pe Marcel Iureș care oferă porți deschise experimentelor, expresiilor și experiențelor de tot felul, într-un teatru în care (totuși) s-au întâmplat și se mai pot întâmpla (încă) lucruri minunate.

Teatrul „Act" și Teatrul „Inexistent" – Numărătoare inversă de Saviana Stănescu. Regia: Theodora Herghelegiu. Mișcare scenică: Ioana Popovici. Cu: Dana Voicu/Ligia Stan, Ovidiu Niculescu, Monica Eftimiu/Catrinel Badina, Gabriel Coveșeanu. Data premierei: 11 iulie 2000.

„Nocturnele" lui Țăndărică...

Teatrul Țăndărică revine cu „noi tendințe" în ceea ce privește programul formelor de expresie în teatrul de păpuși. Directorul său, Călin Mocanu, a anunțat la conferința de presă din 13 decembrie că dorește o politică repertorială „contaminată" cu cât mai multe tehnici de abordare. Astfel, pentru sărbătorile sfârșitului de an 2000, Țăndărică a organizat un spectacol de iarnă cu strategie publicitară, fiind prezente variante prescurtate din diferite piese pentru clienții fideli în sponsorizare. În ceea ce privește noul mileniu ofertele stagiunii par bogate: *Ivan Turbincă* în regia lui Cristian Pepino, *Frumoasa și Bestia* cu scenografia Cristinei Pepino și muzica lui Dan Bălan, *Sindbad marinarul*, *Mica sirenă*, *Tinerețe fără bătrânețe* și o reluare a *Albei ca Zăpada*. Tot pentru vara și toamna anului 2001, regizorul Gabriel Apostol lucrează la spectacolul *Capra cu trei iezi*, iar Decebal Marin pentru *Scufița Roșie*.

Ca o contribuție în afirmarea celor care privesc cu ochii deschiși teatrul de păpuși, conducerea teatrului Țăndărică restructurează „Nocturnele" care au însemnat pentru public seri de un farmec artistic cu totul special (cine nu-și mai aduce aminte de fanteziile lui Gigi Căciuleanu?...). Va lua din nou ființă teatrul de seară, teatrul nocturn, de debut, teatrul-recital, fondul în care să dospească idei năstrușnice din partea artiștilor de tot felul. „Zona spectacolului mic", cum a fost numit de organizatori acest teatru, se va dezvolta în puține personaje, dar în multă muzică, balet, animație sau proză.

Pentru stagiunea 2000/2001 Teatrul Țăndărică anunță un nou Festival Internațional al păpușarilor, continuând într-un fel tradiția din '98. Regizorul Cristian Pepino a dezvăluit câteva dintre proiectele Asociației UNIMA România și iată că, la inițiativa lui Călin Mocanu, există pentru prima oară în țara noastră un premiu pentru excelență în animație. Anul acesta el a fost înmânat „zânei marionetelor", Dorina Tănăsescu, un om cu biografia unui personaj de basm. Un proiect UNIMA este și deschiderea băncii de date. La adresa „Bursa de idei UNIMA@yahoo.com", orice profesionist interesat de animație va găsi deschisă o rețea de comunicare. Pentru vara lui 2001, UNIMA în colaborare cu Teatrul Țăndărică organizează cursuri de regie, scenografie, mânuirea marionetei, completând ceea ce nu poate acoperi pentru studenți în acest domeniu UATC-ul.

TINERI CRITICI ȘI TEATRUL LUMII

Oana BORȘ

O privire prin curțile vecine

Poate mai mult decât orice, teatrul poartă cu el, în drumul spre universalitate, bagajul tradiției, mentalității, suflul locului ce-l naște. Arta marilor creatori trece dincolo; spre ea se tinde. Până acolo, există însă o vie și intensă lume a teatrului de lângă noi. Grație șansei acordate de A.I.C.T.–Secția Română, de a participa la unul dintre *Seminariile tinerilor critici,* am putut răsfoi, timp de o săptămână de toamnă, o filă–două din marea, imensa carte a teatrului european. Ne-am așezat, astfel, împreună, privitori („specializați" sau, mai bine zis, începători într-ale „specializării"), din colțuri diferite ale lumii, purtând cu noi amprenta spațiului pe care îl locuim, descoperindu-ne și descoperind. O piatră adăugată pe calea păsită zi de zi în încercarea *de a înțelege*. Ca lut de modelare am avut *Festivalul Internațional de Teatru de la Nitra, Slovacia*, gazda noastră. Forma finită (pentru mine): exercițiul comunicării, câteva spectacole rămase pe retină, unul în memorie și, poate, un exercițiu al receptării. Căci imposibilitatea înțelegerii cuvântului rostit (cu o singură excepție, spectacolele nu erau într-o limbă de circulație internațională), dă altă dimensiune receptării semnului scenic, chiar dacă textul era cunoscut. Înțelesul imediat al frazei dispare făcând loc unuia deductiv, născut la întâlnirea dintre imagine și sunet. Unghiul de observare se (de)plasează, astfel, într-o zonă mult mai atentă la mijloacele de expresie, la amănuntul țesăturii scenice, mult mai sensibilă la tensiunile create în spectacol dar, în același timp, căzându-se mult mai ușor pradă plictisului în fața actului teatral incomplet.

Fără a exista, după câte s-a văzut, o axă directoare care să motiveze opțiunea organizatorilor pentru spectacolele invitate, festivalul a avut o structură eterogenă atât din punctul de vedere al ariei abordate cât și valoric.

Teatrul „Klicpera" din Hradec Králové a fost o prezență inedită. El a oferit publicului, foarte interesat, de altfel, un vodevil ce are la bază o cunoscută poveste populară moravă (*Maryša*, regia Vladimir Morávek), punere în lumină a destinului femeii. Al femeii constrânsă de regula societății a se supune spre împlinirea unui drum dinainte stabilit și obligată să renunțe la iubire. În rana pierderii își găsește, însă, forța răzvrătirii: omorul. Uciderea neiubitului de lângă ea, vinovat, prin simpla existență, de urât și nefericire. Structurat în două părți, spectacolul are mai întâi o tratare expresionistă, imagine kandinskyană a vieții, echivalentă în plan simbolic cu visul de iubire al *Maryšei*. Partea a doua, viața trăită, îmbrăcată în lumina cenușiului, capătă valențe pur realiste. Ca elemente de legătură – comentariul corului și personajele-simbol: *Fecioara Maria* și *Îngerul* ce au însoțit-o și o însoțesc

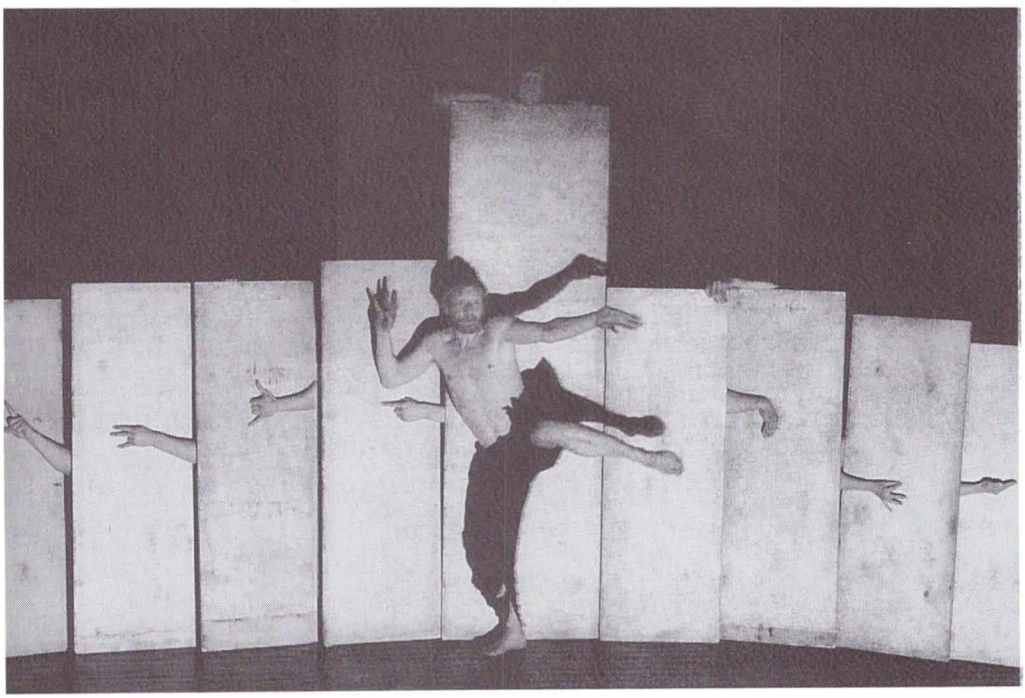
întotdeauna pe *Maryša*.

Într-o altă zonă, a teatrului-dans, s-a născut *Aria Spinta*, producție a Companiei „Déja Donné". Îmbinarea dintre dans, muzică (cu tonalități ce particularizează universul balcanic) și cuvânt dezvăluie un scenariu simplu, al străzii de zi cu zi, o stradă a îndrăgostiților, a cerșetorilor, a vânzătorilor. Dar și scenariul din spatele cortinelor care, rupte, dezgolesc întunericul culiselor sau o iubire ascunsă sau simple decoruri înghesuite. Un joc fără intensități grave, un zâmbet fin și inocent, la fel de inocent ca leagănul copilăriei ce se balansează în lumină, un joc în care spectatorii sunt atrași, sala devenind, din când în când, scenă iar privitorul, partener de dialog.

Reticentă fiind la experiențe (prea des întâlnite) în care o piesa este folosită doar ca pretext pentru „narcisisme" regizorale, am avut parte și aici de două întâlniri de acest gen. Una care a confirmat și alta care a infirmat reținerea mea inițială. Cea infirmatoare: spectacolul *Domnișoara Iulia* de August Strindberg al Companiei „Manjana" din Stockhlom, regia Nola Rae. Căci am fost prinsă de firul demersului de regândire a piesei din perspectiva unei pantomime și câștigată de suportul pe care se ridică întreg eșafodajul: ironia. Ironia deconstrucției și reconstrucției universului (rămas) strindbergian, a nasului de carton, a stratului de vopsea albă de pe față. Nu același lucru s-a întâmplat, însă, cu *Pescărușul* de A.P. Cehov, regia Svetozár Sprušanský? (Teatrul „Andrej Bagar" din Nitra). Un spectacol fără de suport, plasarea acțiunii într-un teatru schimbând datele personajelor, raportul dintre ele și anulând, astfel, esența operei cehoviene. *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare, prezentat de Teatrul „Oskaro Koršunovo" din Vilnius, regia Oskaras Korsunovas a îmbrățișat sfera teatrului-imagine. Pe scena goală, actorii au fost însoțiți de planșete de carton egale cu propriile dimensiuni. Din legătura lor cu obiectul neînsuflețit, devenită organică, au luat naștere personajele, au fost caracterizate, s-a desenat spațiul, s-a creat, cu ingeniozitate, o întreagă lume vie, dinamică. O montare care, cu tot caracterul său preponderent vizual, nu s-a născut în detrimentul cuvântului, al rostirii, ci, din contră, le-a avut drept bază și a dat, astfel, dovada unui travaliu actoricesc de excepție. Mai puțin reușit – construit în aceeași notă a teatrului de imagine – a fost *Macbett*-ul ionescian, regia Sebastijan Horvat, Teatrul Național din Maribor, Slovenia. Cadrelor statice în succesiune cinematografică li s-a suprapus un spațiul sonor, structură tonală (dată de modulația cuvântului rostit) cu linie foarte bine urmărită. Dar, se pare, că tocmai aceasta a fost capcana în care a căzut regizorul. Căci ideea ionesciană pare, mai degrabă, sinonimă unei construcții atonale. Sinonimie reușită, însă, de Bruno Meyssat într-un colaj din *Piesele scurte* ale lui Samuel Beckett (Théâtre du Shaman, Lyon). Universul – mecanism al măcinării și distrugerii, iar atmosfera dată de: ritmul constant, repetabilitatea mișcării redusă la elemente cât mai puține, un dozaj al rostirii, imaginea

monocromatică. De lectură în sfera normalității estetice s-a dat dovadă și în: *Scaunele* de Eugen Ionescu, regia Lubomír Vajdička (Teatrul Național Slovac din Bratislava), dialog între doi mari actori slovaci, care însă a pierdut din vedere metafizica textului,cantonându-se într-un discurs cotidian; *Furtuna* de William Shakespeare, regia Alexander Morfov (Teatrul „V.F. Komissarjevskaia", Sankt Petersburg) o construcție în care scenografia nu este doar suportul țesăturii de pe scenă, ci partener dinamic al actorului: stâlpi-catarge-copaci-pendul al timpului; *Hamlet* de William Shakespeare, regia Krzysztof Warlikowski (Teatrul „Rozmaitości", Varșovia) și *Unchiul Vania* de A.P. Cehov, regia Petr Lébl, Teatrul „On the Balustrade" din Praga. Actul artistic total împlinit a fost adus în Festivalul de la Nitra, de spectacolul *Baal* de Bertolt Brecht, regia Árpád Schilling (Teatrul Katona József, Budapesta) prin adâncimea gândului regizoral (rezonant perfect cu fundamentul expresionist al textului brechtian), prin creațiile actoricești, prin energiile născute. Ocupând tot spațiul, spectacolul invadează privitorii, sechestrându-i între tensiunile ivite de pretutindeni. Doar un pat suspendat rămâne în scenă, este patul unde *Baal* devoră și se lasă devorat de propriile tenebre cu plăcerea demonică a actului conștient și, în același timp, al neputinței, patul iubirii extreme, al trăirii viscerale și al sfâșierii spre moarte. Dâra de lumină ivită prin peretele parcă spart, spre care se târâie în genunchi *Baal*, absoarbe tot ceea ce este suflu în acest spațiu închis al întunericului, din el,... din ei,... din noi...

Scenă din spectacolul ***Visul unei nopți de vară*** de Shakespeare



Irina IONESCU

În bună tradiție

Stagiunea 2000 a teatrului londonez Shakespeare's Globe și-a propus să demonstreze rolul cathartic al teatrului în societate. Programul a cuprins, astfel, spectacolele: *Furtuna* (cu Vanessa Redgrave în rolul Prospero), *Hamlet*, *The Two Nobel Kinsmen* de Shakespeare, ultima în colaborare cu John Fletcher, precum și *The Antipodes Or The World Upside Down*, o piesă despre puterea imaginației de Richard Brome (servitorul lui Ben Jonson).

The Two Nobel Kinsmen se pare că a fost jucată pentru prima oară între 1613 (februarie) și 1614 (octombrie). Ca sursă de inspirație, specialiștii indică o legendă grecească adoptată de latini, preluată de italieni și prelucrată de Chaucer sub titlul *The Knight's Tale*. Conținând, probabil, ultimele cuvinte scrise de Shakespeare, piesa prezintă trecerea de la prietenie la rivalitate a nobililor tebani Palamon și Arcite, în lupta lor pentru dragostea Emiliei, cumnata regelui atenian Theseus, în captivitatea căruia erau. Jurând inițial că vor fi fericiți atâta timp cât se vor afla împreună, ei ajung să ridice armele unul împotriva celuilalt. În timp ce Arcite se roagă zeului Marte, pentru a câștiga lupta și implicit mâna Emiliei, Palamon cere ajutorul zeiței Venus. Alegerile lor, dictate direct de motivele pentru care se aflau în conflict – putere, respectiv iubire necondiționată –, determină și finalul piesei, deși el nu coincide exact cu încheierea luptei propriu-zise dintre cei doi.

Un episod impresionant este dat de dragostea pătimașă, soră cu nebunia de care suferă pentru Palamon fiica temnicerului de la curtea lui Theseus. Ea nu poate fi convinsă să se căsătorească cu logodnicul ei oficial, decât după ce acesta pretinde că este chiar nobilul cu pricina, comportându-se ca atare. Păcăleala face să nu lipsească astfel nici situațiile/replicile comice, deși ele sunt puternic estompate/alterate de fondul tragic al poveștii.

Piesa a fost jucată de membrii Companiei Roșii (trupa teatrului Shakespeare's Globe se formează în fiecare primăvară, fiind împărțită în două companii: Albă și Roșie), actori și actrițe (!) deopotrivă, în buna tradiție a teatrului shakespearian, a „teatrului vorbit", a „teatrului de sunet", cu povești bine scrise, care trebuie auzit și nu neapărat văzut. Un teatru în care imaginile nu au nici un fel de importanță, fiind obstrucționate de chiar arhitectura spațiului de joc, ce favorizează dispersia sunetului, blocând – uneori – din cauza stâlpilor de susținere, câmpul vizual al spectatorilor. În *The Two Nobel Kinsmen*, decorul nu și-a avut astfel rostul, punându-se accent doar pe prezența actorilor, pe rostirea clară a textului și pe acompaniamentul muzical. Din distribuție i-am remarcat pe Jasper Britton (Palamon) și pe Kate Fleetwood (fata temnicerului) pentru jocul gradat al pasiunii, pentru devoțiunea fanatică ce le-au caracterizat personajele.

Dincolo de orice comentariu, însă, reprezentațiile de la Shakespeare's Globe sunt veritabile lecții de istorie și practică teatrală, forma lor de prezentare stârnind, din plin, curiozitatea turiștilor. Încasările sunt și ele substanțiale.

Pagină de istorie și obiectiv turistic:

- în primii ani de domnie ai reginei Elisabeta I a Angliei, companiile de teatru engleze jucau în hanuri sau case particulare
- în 1576, actorul și conducătorul de trupă James Burbage construiește primul teatru londonez – Theatre in Shoreditch
- în 1580, Shakespeare se alătură companiei lui Burbage, cunoscută mai târziu și sub denumirile de Chamberlain's și King's Men
- compania joacă la Theatre in Shoreditch timp de 20 de ani
- în 1596, din cauza unei dispute privind chiria sălii, Burbage începe tratativele pentru achiziționarea unei noi clădiri
- James Burbage moare în februarie 1597
- în aprilie, compania este nevoită să elibereze clădirea din Shoreditch
- în următorii doi ani, deși luptă pentru dreptul de folosință a clădirii, membrii trupei sunt obligați să joace fără a avea un sediu stabil
- în 1598, în ziua de Crăciun, compania adoptă o soluție radicală: demontează clădirea teatrului și transportă toate materialele de construcție recuperate peste râul Tamisa, pe un teren pe care îl închiriase în Southwark, în apropierea teatrului ce le va deveni rival, Teatrul Rose
- pentru a acoperi costurile clădirii, fiii lui James Burbage, Cuthbert și Richard, se asociază cu alți membrii ai companiei
- Shakespeare, alături de alți trei actori, primește să fie asociat la construirea noului teatrul, viitorul Globe
- la începutul anului 1599, clădirea teatrului este definitivată
- în următorii 14 ani, Teatrul Globe prezintă multe dintre piesele lui Shakespeare, devenind astfel foarte popular
- în 1613, în timpul unui spectacol cu Henric al VIII-lea, mânuirea defectuoasă a recuzitei duce la incendierea acoperișului de stuf al teatrului și, în mai puțin de două ore, toată clădirea este distrusă
- teatrul este reconstruit foarte repede, de această dată, cu un acoperiș de țiglă
- chiar dacă Shakespeare a jucat „în cel de-al doilea" Globe, se pare totuși că nu a mai scris pentru el
- reconstruit după incendiu, Teatrul Globe a funcționat până la închiderea tuturor teatrelor, sub administrația puritană a Angliei, în 1642
- pentru că nu-și mai avea rostul, clădirea a fost demolată în 1644
- proiectul reconstruirii Teatrului Globe este inițiat în 1949, în urma unei vizite la Londra, de actorul, regizorul și producătorul american Sam Wanamaker
- 21 de ani mai târziu, el fondează Trustul Shakespeare Globe ce avea drept scop reconstruirea teatrului, crearea unui centru educațional și a unei expoziții permanente
- urmează alți 23 de ani de campanie neobosită în favoarea proiectului
- Sam Wanamaker moare în 1993 fără să poată vedea edificiul definitivat
- la 12 iunie 1997, este inaugurat oficial noul sediu al Teatrului Globe, nu foarte departe de locul unde fusese construit inițial
- Shakespeare's Globe a fost construit pe baza câtorva documente de epocă, foarte puține însă și nu îndeajuns de clare, cărora li s-au adăugat și informațiile obținute de arhitecți o dată cu descoperirea fundației clădirii originale, în 1989: o construcție poligonală, cu 20 de laturi și un diametru de aproximativ 33 de metri
- copie fidelă a clădirii inițiale, Shakespeare's Globe a fost construit folosindu-se exclusiv tehnici și materiale tradiționale
- pe 12 decembrie 1996, când încă se lucra la finisarea clădirii, Shakespeare's Globe este desemnat drept cea mai mare atracție turistică a Europei; distincția i-a fost acordată de Federația Europeană a Asociației Jurnaliștilor Specializați în Turism; până la data acordării premiului, teatrul fusese deja vizitat de sute de mii de turiști din toată lumea
- pe lângă stagiunea anuală care se desfășoară în perioada mai–septembrie, Shakespeare's Globe găzduiește, de asemenea, și cea mai mare expoziție dedicată marelui Will și teatrului elisabetan, diverse workshop-uri, seminarii, conferințe, precum și un restaurant și un magazin de suveniruri. Tot Shakespeare's Globe publică și o revistă trimestrială intitulată „Around the Globe".

TEATRU ŞI MUZICĂ

Elena Maria ŞORBAN

Despre principiile muzicii

Totul este negociabil în afară de principii – ideea, asociată cu numele lui Corneliu Coposu, este valabilă şi în muzică. Principiile de compozitie în muzica europeană cultă (nu ştiu, în a cui formulare, dar ştiu că ideea funcţionează) sunt: repetiţia, variaţia, gradaţia, contrastul, legătura muzicii cu textul literar. Aplicându-le muzicii de teatru, este firesc a începe examinarea cu ultimul. Încă o rememorare. Un alt senior care a trecut în lumea celor drepţi – prolificul şi profundul compozitor de muzică de teatru şi film Harry Maiorovici – crea pe baza ideii că muzica să nu fie pleonastică în raport cu celelalte componente ale sintezei. Altfel spus, să contrapuncteze textul literar, imaginea, mişcarea.

Pornesc de la aceste idei la examinarea muzicii spectacolului *Maximilian Kolbe* de Eugen Ionescu semnată de Mihai Popean. Este temerar să te scufunzi în lumea acestei piese, încercând a te identifica imaginar cu ea (aşa m-a dus gândul la regretatul nene Harry, cel care supravieţuise câtorva ani de lagăr)... Reuşita, îmi pare, s-a produs, în planul muzicii, abia spre final. Pe parcurs, sunetele electronice au fost asociate cu o formaţie camerală *live* (predominant de suflători) – dar ideea, bună în sine, nu s-a validat în rezultanta sonoră: în parte, din cauza instrumentaţiei, în parte, din cauza spaţiului restrâns al sălii. Apoi, având în memorie interdicţia pleonasmului, am constatat că muzica nu face altceva decât să reflecte sensurile exprimate literar. Aşteptam disocierea planurilor, aşteptam mesaje exprimate doar prin muzică. Îmi spuneam că pot fi nedreaptă, poate că muzica vrea să amplifice textul şi nu reuşeam să-mi însuşesc acest din urmă punct de vedere.

Dar celelalte principii de compoziţie, au funcţionat ele? Repetiţia, da (însă, o dată cu reluările de text), variaţia, întrucâtva – însă ce folos, dacă nu am simţit contraste, gradaţii...

Când cineva greşeşte, spune-i-o, mai întâi, între patru ochi... Aşa aş fi procedat, dacă muzica lui Mihai Popean nu ar fi avut şi însuşiri valoroase, demne de a fi recunoscute. Şi cine nu greşeşte la începutul unui drum creator?... Totul este ca, observându-i calităţile, să îi acorzi sprijin. Primul semn bun a apărut la sfârşitul citării Sfântului Francisc de Assisi din monologul părintelui *Maximilian*, când muzica a reuşit, ea singură, să continuie meditaţia (se putea şi pe o întindere mai amplă). Monologul femeii-călău s-a sublimat tot în muzică. Iar finalul a fost la înălţime: textul s-a abstractizat în sonorităţi verbale ruse, iar muzica, urmându-l prin intonaţii slave stilizate, a adus, împreună cu dansul şi simbolica gesturilor, catharsis. În ultima scenă (părintele *Maximilian* intrând în uterul personajului-martor), Mihai Popean a tăiat cordonul ombilical al muzicii de la textul literar, recunoscându-i (respectiv, recunoscându-şi) personalitatea în ansamblul spectacolului.

Teatrul Naţional din Cluj-Napoca – Maximilian Kolbe **de Eugen Ionescu. În româneşte de Gheorghe Lascu. Direcţia de scenă şi scenografia: Radu Tempea. Muzica: Mihai Popean. Cu: Marius Bodochi, Diana Cozma, Judith Kiss-Balbinath; studenţii anilor IV, III şi II de la Secţiile română şi maghiară de actorie, ale Facultăţii de Litere clujene: Ciprian Vultur, David Kozma, Daniel Rizea, Octavian Cercel, Arpád Barabás, Kilian Kolozsi, Géza Asztalos, Dana Bonţidean, Laura Corpodean, Mirela David, Ileana Hurezeanu, Ioana Năsăudean, Elena Popa, Ofelia Popii, Sebastian Teuca, Iulian Ghiţă, Cristian Cuizan, Sorin Miron. Data premierei pe ţară: 30 octombrie 2000.**

CALENDAR TEATRAL

Ianuarie

3 ianuarie – 105 ani de la naşterea marelui actor **George Calboreanu** (m. 16 august 1986). Absolvent al Conservatorului din Iaşi, desăvârşindu-şi formaţia sub tutela lui C.I. Nottara, el joacă timp de decenii la Naţionalul bucureştean, abordând deopotrivă repertoriul clasic şi modern. A dat maximă substanţialitate unor personaje precum *Chirică* din *Omul cu mârţoaga* (1927), ori *Spirache Necşulescu* din *Titanic Vals* (1932); mai presus de toate, rămâne inegalabilul interpret al lui Ştefan din *Apus de soare*, creaţie în care naturaleţea s-a îmbinat armonios cu patosul, solemnitatea, lirismul.

5 ianuarie – 80 de ani de la naşterea marelui dramaturg elveţian **Friedrich Dürrenmatt** (m. 14 decembrie 1990), care a tratat probleme fundamentale ale omului şi societăţi contemporane cu arsenalul de mijloace al comediei negre, al tragicomediei, al teatrului demitizator şi absurd (*Romulus cel Mare*, *Vizita bătrânei doamne*, *Fizicienii*, *Meteorul* etc.).

7 ianuarie – 120 de ani de la naşterea lui **Ion Minulescu** (m. 11 aprilie 1944). Poet simbolist, Minulescu a scris şi piese, jucate cu un anume răsunet în perioada interbelică. Fanteziste şi lirice, texte ca *Pleacă berzele* (1920), *Manechinul sentimental* (1926), *Allegro, ma non troppo* (1927), *Amantul anonim* (1928) ş.a. denotă efortul intelectualizării genului salonard.

10 ianuarie – 190 de ani de la moartea lui **Marie-Joseph de Chénier** (n. 28 aprilie 1764); piesele sale istorice (*Carol al IX-lea*, *Caius Gracchus*), însufleţite de spiritul Revoluţiei din 1789, au fost foarte populare în epocă şi i-au oferit partituri generoase tragedianului Talma.

15 ianuarie – 210 de ani la naşterea dramaturgului **Franz Grillparzer** (m. 21 ianuarie 1872); reprezentant de seamă al romantismului în Austria, el a compus drame de o intensă şi nostalgică poezie (*Sappho*, trilogia *Lâna de aur*, *Ale mării şi ale iubirii valuri* ş.a.).

24 ianuarie – **Sorana Coroamă-Stanca**, regizoare, creatoare a numeroase spectacole la Iaşi, Bucureşti, Cluj, precum şi la Televiziunea Română, colaboratoare a Teatrului şi Operei Naţionale din Weimar, profesoară şi autoare dramatică, împlineşte 80 de ani.

25 ianuarie – Regizorul **Horea Popescu**, creator pe prima scenă a ţării al unor spectacole monumentale, de autentică elevaţie dramatică (*Beckett*, 1968; *Danton*, 1975; *Caligula*, 1980 ş.a.), împlineşte 75 de ani.

31 ianuarie – 100 de ani de la premiera absolută a capodoperei cehoviene ***Trei surori***, la Teatrul de Artă din Moscova (regia: K.S. Stanislavski).

Februarie

3 februarie – **Ştefan Iordache**, actor de forţă şi profunzime, interpret al unor personaje ca *Hamlet*, *Richard al III-lea*, *Titus Andronicus*, *Barrymore* etc., împlineşte 60 de ani.

9 februarie – 120 de ani de la moartea marelui romancier rus **Fiodor Mihailovici Dostoievski** (n. 11 noiembrie 1821). Câteva dintre capodoperele sale, ca *Idiotul*, *Fraţii Karamazov*, *Crimă şi pedeapsă*, au fost dramatizate şi au prilejuit, pe diverse meridiane, montări de succes.

15 februarie – 220 de ani de la moartea lui **Gotthold Ephraim Lessing** (n. 22 ianuarie 1729), personalitate de frunte a iluminismului şi influent reformator al teatrului german. Cronicile sale (adunate în volumul *Dramaturgia de la Hamburg*) includ ample reflecţii teoretice şi estetice.

16 februarie – 50 de ani de la moartea lui **Henri-René Lenormand** (n. 3 mai 1882); dramele sale sumbre, investigând psihologia omului în manieră freudiană (*Simunul*, *Ratații*), s-au jucat cu succes și la noi, în perioada interbelică.

17 februarie – 120 de ani de la nașterea marelui actor **Ion Manolescu** (m. 27 decembrie 1959). Impunându-se în spectacolele Companiei „Davila" (1909–1912), jucând apoi în diverse teatre particulare, el desfășoară cea mai rodnică activitate la Compania „Bulandra", în a cărei conducere este cooptat (1925–1931) și la Teatrul Național (1931–1940). După război, lucrează o vreme la Teatrul Municipal, iar din 1948 este readus pe prima scenă a țării. Ținuta rasată, jocul concentrat, capacitatea de a transmite o emoție intensă prin mijloace sobre i-au asigurat reușita în roluri ca *Hamlet*, *Richard al III-lea*, *Conrado* (*Moartea civilă* de P. Giacometti), *Ivan Karamazov*, *Karenin*, *Protasov* (*Cadavrul viu*), *Satin* (*Azilul de noapte*) ș.a.

Daniela GHEORGHE
Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

SUMAR

1 Festivalul Național de Teatru

10 Festivalul Dramaturgiei Românești

13 Festivaluri, Gale, Aniversări

37 Colocviul Meyerhold – Paris 2000

54 Corespondență.
I.D. Sârbu către N. Carandino

62 Interviu cu Szenkálszky Endre

66 Spectacole

88 Tineri critici și teatrul lumii

93 Teatru și muzică

94 Calendar teatral

Teatrul azi
revistă de cultură teatrală
nr. 1–2/2001
B-dul Nicolae Bălcescu nr. 2–4
Tel./Fax: 666 34 52

Redactor şef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Delia VOICU
Irina IONESCU
Ioana ICHIM ANGHEL
Elena MARTONOS
Viorica-Rozalia MATEI

Revistă editată cu sprijinul Ministerului Culturii şi UNITER

Tehnoredactare computerizată:
Florentina RĂDULESCU

Procesare imagine:
Daniel DULGHERU

Tipar:
Compania Naţională a Imprimeriilor „CORESI" S.A. Bucureşti

ISBN 1220-1676

ALBUMUL REVISTEI

Spectacole semnate de mari regizori

1. *„Timon din Atena"* de Shakespeare.
   Regia: Peter Brook
2. *„Scheletul balenei"* de Barba
   Regia: Eugenio Barba
3. *„Fraţii şi surorile"* de Fiodor Abramov
   Regia: Lev Dodin
4. *„Amphitrion"* de Molière
   Regia: Anatoli Vassiliev
5. *„Ultimele zile ale omenirii"* de Karl Kraus
   Regia: Luca Ronconi
6. *„Hamlet"* de Shakespeare
   Regia: Antoine Vitez
7. *„Livada de vişini"* de Cehov
   Regia: Giorgio Strehler
8. *„Livada de vişini"* de Cehov
   Regia: Peter Stein
9. *„Ultimul Don Juan"* de Vincente Molina Foix
   Regia: Bob Wilson
10. *„Viktor"*
    Regia şi coregrafia: Pina Bausch
11. *„Livada de vişini"* de Cehov
    Regia: Anatoli Efros
12. *„Vârsta de aur"* de Hélène Cixou
    Regia: Ariane Mnouchkine